



HAL
open science

La Recréation poétique de l'espace dans les romans de Julien Gracq

Tagrid Abood

► **To cite this version:**

Tagrid Abood. La Recréation poétique de l'espace dans les romans de Julien Gracq. Littératures. Université Lumière - Lyon II, 2009. Français. NNT : 2009LYO20055 . tel-01540248

HAL Id: tel-01540248

<https://theses.hal.science/tel-01540248v1>

Submitted on 16 Jun 2017

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 Lumière Lyon 2

École doctorale : Lettres, langues, linguistique, arts

Équipe de recherche : Passage XX – XXI

**La Recréation poétique de
l'espace dans les romans de
Julien Gracq**

Par Tagrid Abdul Zahra ABOOD

Thèse de doctorat en Lettres et Arts

Sous la direction de Michel SCHMITT

Présentée et soutenue publiquement le 16 octobre 2009

Composition du Jury :

Michel SCHMITT, Professeur des universités, Université Lyon 2.

Pierre MASSON, Professeur émérite, Université de Nantes.

Jean-Pol MADOU, Professeur des universités, Université de Savoie.

Bruno GELAS, Professeur des universités, Université Lyon 2.

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

[Remerciements]

J'exprime ma profonde gratitude et mes vifs remerciements à mon directeur de recherche Monsieur le Professeur Michel P. SCHMITT, et à Monsieur le Professeur Bruno GELAS pour leur confiance, leurs conseils judicieux et leur soutien constant tout au long de ce travail.

Je tiens à remercier chaleureusement mes amies Christine BOYER et Nadia BEN HASSEN, pour leur disponibilité et leurs encouragements.

À ces remerciements je voudrais associer Mesdames et Messieurs les conservateurs et les bibliothécaires travaillant à la bibliothèque interuniversitaire de lettres et sciences humaines qui m'ont aidée, pendant tous les mois de ce travail, à trouver les sources et les références nécessaires à mes études.

Tous mes remerciements vont également aux professeurs français qui m'ont enseigné pendant la première année du Master.

Je ne peux pas achever cette page de remerciements sans adresser ma plus vive reconnaissance à ma famille qui me soutient et m'encourage de loin.

À ma famille qui m'a appris que vivre, c'est donner

Introduction générale

Professeur d'histoire et de géographie, Louis Poirier devient rapidement un grand écrivain sous le pseudonyme de Julien Gracq. Passionné de littérature, Louis Poirier manifeste le désir d'écrire. Ainsi vient *Au château d'Argol* en 1938 comme une réponse à la passion de l'écriture qui le domine complètement :

« En réalité, si j'ai été un lecteur plutôt précoce dans mes goûts, 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. Bien sûr, on peut le lire sur le mode parodique. Mais il n'a pas été écrit dans cet éclairage. Il a été écrit avec une sorte d'enthousiasme, qui tenait peut-être en partie à ce que je débouchais tardivement dans la fiction, sans préparation aucune, ni essai préalable »¹.

Bien que la vente du livre ne réalise pas un succès perceptible, sa parution souligne la naissance d'un écrivain de talent. Le récit a rencontré un écho plus large auprès des critiques qu'auprès du public. Certains donnent leur voix au roman pour le Prix Cazes. Il a fallu à Gracq attendre six ans après la publication d'Argol pour qu'il soit largement connu par les lecteurs français. *Au château d'Argol*, qui représente la première rencontre avec l'écrivain, a été aussi notre sujet de master portant sur la description poétique de l'espace dans ce récit. Cette rencontre a été également le motif qui nous a poussée à poursuivre la recherche dans les autres romans de Gracq pour devenir plus tard un projet de thèse. L'importance d'*Au château d'Argol* vient du fait qu'il détermine dès le début les lignes directrices de l'écriture gracquienne. Il porte toutes les sources nourrissant son esprit créatif, comme si le récit vivait l'émotion intense dans laquelle se fondent la lecture et l'écriture. Tout est dit, au point qu'il paraît gorgé d'images, d'insolite, de mystères et de grandes significations jusqu'au seuil de l'éclatement. C'est à l'univers de Jules Verne, d'Edgar Poe, de Richard Wagner et du Surréalisme que fait allusion le livre. La quête, le désir, la violence, la mort et l'attente sont ses éléments constitutifs. Or c'est autour de ces noms, de ces composantes et de ces images que s'articulent les écrits postérieurs du romancier. Autrement dit, le premier récit de Gracq met en place les archives de l'imaginaire auxquelles l'auteur reste fidèle.

Ce qui nous a attirée dans les écrits de Gracq, c'est la place qu'y occupe la description. « Acte d'écriture qui consiste à faire voir, à placer sous les yeux du lecteur, un objet [...]

¹ ROUDAUT, Jean. « L'écrivain au travail ». Dans *Magazine littéraire*. Décembre 1981. N° 179, p. 24.

emprunté à l'univers réel », la description s'avère être la seule composition de la fiction. La recherche d'une action ou d'un événement à proprement parler n'a pas abouti à une issue. Nous avons toujours affronté la même évidence : la dévoration de la narration par la description. En poursuivant la recherche dans les autres romans de l'écrivain, nous devenons plus certaine. Gracq sacrifie la narration au profit de la description spatiale. La description n'est plus chez lui un « moment douloureux »² interrompant l'action ou retardant le fil narratif. Elle apparaît comme un moment crucial qui prend le relais pour raconter une histoire. En d'autres termes, elle entre en concurrence avec la narration traditionnelle, en devenant un procédé fondamental de la représentation dans la fiction. D'où l'intérêt d'étudier l'espace dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq.

Décrire un lieu, un paysage devient le trait partagé entre les romans du romancier. L'espace et ses multiples figures se multiplient dans *Un beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île*. Ils sont aussi les composantes essentielles de certains fragments autobiographiques (*Les Eaux étroites* et *La Formes d'une ville*) ou des essais critiques. Ses romans mettent en place un personnage en quête d'un au-delà lointain. C'est pour cela que ce dernier entreprend des parcours visuels et réels. La description de l'espace devient dans ce cas une nécessité. Cependant elle ne révèle pas une réalité objective, elle exprime au contraire la vision singulière de l'écrivain sur le monde. Autrement dit, les romans gracquiens ne proposent jamais une imitation du réel, ils présentent un monde imaginaire condamné par l'insolite, tout en exprimant son goût pour des lieux sauvages et isolés³. Les séquences descriptives décèlent un projet poétique où les limites entre le réel et l'irréel sont brouillées. En effet, le monde décrit est un monde verbal qui se sépare fortement du référent. Il porte le cachet du sujet regardant dont les moyens sont les cinq sens et surtout la vue. Sa compétence s'est manifestée par la puissance de créer un effet d'illusion par les images et de faire voir des objets absents. D'où la fonction poétique de la description gracquienne en laquelle réside, selon Marie-Annick Gervais-Zaninger, « un des signes privilégiés de la littérature »⁴.

2 STALLONI, Yves. *Dictionnaire du roman*. Paris : Armand Colin, 2006, p. 54.

3 La description est un procédé littéraire permettant de dire le monde réel et ses objets par l'acte du langage. Sa véritable valeur, elle l'acquiert au XIX^e siècle, lorsque les romanciers réalistes lui accordent une place de choix. Ils prétendent cependant une représentation objective du monde extérieur. La vérité est là, dans les choses, il revient donc à l'écrivain de la révéler, en constituant un savoir sur le monde. Les romans de Balzac, de Flaubert, de Zola et des frères Goncourt ont joué un rôle incontestable dans ce domaine. Certains critiques vont plus loin et considèrent les romans réalistes et naturalistes comme l'âge d'or de la description dont la fonction consiste à définir le cadre de l'action et à présenter l'apparence physique des personnages principaux.

4 GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick. *La Description*. Paris : Hachette, 2001. (Coll. Ancrages). p. 6.

L'univers romanesque de Gracq manifeste la volonté de fondre tous les éléments constitutifs du roman dans « une unité qui est moins une action qu'une tension »⁵. La poésie semble la voie la plus courte qui y conduit. Elle libère l'écrivain de la contrainte de la prose et donne libre cours à son imagination. Ainsi nous pouvons dans ses fictions distinguer des images poétiques et des rapprochements bizarres. Sa prose romanesque n'est pas dépourvue de certaines techniques de la poésie ; un système de contraste et d'écho met en évidence l'essentiel de chaque récit. Gracq a donc réussi à dissoudre les frontières entre la poésie et la prose, le récit et la description. Les moments descriptifs prennent le pas sur les moments narratifs ; son texte se montre un lieu favorable pour l'amplification descriptive et pour l'exploration des possibilités du langage. L'espace n'est plus un élément circonstanciel dans le récit, il devient à lui seul la matière et le support de l'événement. C'est la description spatiale qui contribue cette fois-ci, par son mouvement, à la totalité de l'œuvre et offre son moteur. L'écrivain compte beaucoup sur son pouvoir de mettre en branle l'imagination du lecteur afin de deviner l'histoire. Raison pour laquelle Gracq refuse de lui assigner une fonction décorative ou de la vouer à l'objectivité. Nous avons remarqué que le récit dans chaque livre se constitue à partir de la vivacité des images poétiques ou picturales suscitées par la description textuelle. Pour ce fait, la description spatiale nous intrigue en tant que sujet de recherche. Elle trouve encore dans la prose poétique⁶ le terrain idéal de l'épanouissement. Il ne s'agit plus d'une prose narrative, mais d'un langage descriptif dans lequel s'anéantit toute narration. Lieu où le récit n'est plus lu par la progression linéaire de l'intrigue, le roman gracquien mérite d'être appelé un « récit poétique »⁷. Les techniques poétiques et descriptives se mettent au service de l'invention d'une histoire. L'espace ne peut donc pas être résumé à une durée diégétique nulle. Au contraire, c'est un moment décisif à partir duquel l'écrivain dit son mot et comble le vide de la narration. Quant au lecteur, il se rend compte de l'histoire depuis ce moment : les données descriptives (les couleurs des paysages, les lumières, les changements de l'aura) le laissent réfléchir et voir, mentalement autant que visuellement. Ces éléments visent à lui faire ressentir une tension semblable derrière les mots de l'écriture. Notre tâche est de montrer comment l'espace devient une forme qui gouverne par ses structures, et par ses

⁵ BOIE, Bernhild. *Notice. Œuvres Complètes* de Julien Gracq, I. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1989, p. 1128.

⁶ Forme hybride qui combine les procédés de la prose et de la poésie. La thèse de Suzanne Bernard portant sur *Le Poème en prose depuis Baudelaire jusqu'à nos jours* conduit à mettre en lumière ces deux aspects de l'écriture.

⁷ Un titre d'ouvrage de Jean-Yves Tadié qui part de certains romans français pour expliquer les règles de l'abolition des frontières entre la poésie et la prose, tout en donnant à la description une priorité suprême.

relations, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit. Il n'est plus un objet d'une théorie de la description, il relève désormais d'une théorie du récit et devient un élément essentiel de la machine narrative. En d'autres termes, le roman gracquien narrative l'espace au sens précis du terme. C'est dans cette direction que nous pouvons parler d'une moderne poésie de l'espace.

Perspective d'étude et choix du corpus

Ressort efficace dans le processus de la production du texte, l'espace est l'élément moteur, peut-être le seul, de l'univers imaginaire de Julien Gracq. Son importance provient non seulement de la variété de ses figures qui occupent la totalité de l'œuvre, mais aussi du rôle qu'il tient dans l'économie générale du récit. À l'évidence, le déploiement de l'espace sur une grande partie des pages lui assigne la première place dans la texture diégétique. La description spatiale intervient avec précision pour dicter des démonstrations de ce que le récit développe et pour offrir des étapes successives de la découverte des structures organisatrices. De ce fait, l'œuvre romanesque de Gracq reste un modèle exemplaire où l'histoire est exclusivement constituée par le moyen de la description, imperceptiblement développée de page en page. La célébration d'un tel projet exige un langage spécifique apte à contenir dans ses structures l'opposition entre la description et le récit, la prose et la poésie. Cette séparation disparaît chez Gracq grâce à la combinaison des procédés poétiques et prosaïques. D'où la fréquence des images poétiques et verbales, la répétition des séquences rythmées et la célébration d'un système de contrastes. Avec une grande souplesse, la prose poétique fait glisser l'un dans l'autre.

Lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, souterrains ou aériens, bas ou élevés servent de vecteurs où se déploie l'imagination de l'écrivain. Outre qu'ils constituent l'espace romanesque, ils aident à identifier l'espace du rêve. Espace fictif et espace rêvé se trouvent donc réunis dans la texture des récits avec pour objectif de renouer la relation interrompue entre l'homme et le monde. C'est là que réside le fondement du projet poétique du romancier qui, pour le réaliser, donne libre cours à l'imagination, et franchit les frontières des contraires.

Notre corpus est constitué uniquement de l'œuvre romanesque de Julien Gracq et plus précisément de ses quatre romans publiés entre 1938 et 1958. Le choix répond à un intérêt personnel. Nous trouvons dans la prose gracquienne cette dualité de la prose et de la poésie qui nous passionne depuis toujours. Le plaisir ressenti à la lecture des textes a été un autre motif. Ceux-ci ont en effet un charme exceptionnel qui parvient à nous transformer d'une simple lectrice en une voyageuse constante. Ils sont produits et orchestrés d'une manière qui éveille la faculté imaginative de l'esprit. Gracq réussit à faire cohabiter les contraires dans des séquences figurales et fait apparaître en alternance symétrique des états contradictoires dans une même situation sans évoquer la cause. Ces livres constituent également l'essentiel de l'inspiration romanesque de l'écrivain. Ils permettent de suivre aisément le fil conducteur de son imagination créative et le développement de son écriture périodique. L'espoir de faire connaître l'écrivain français aux lecteurs irakiens francophones qui ignorent ses écrits est important pour nous, car les bibliothèques universitaires en Irak se plaignent depuis toujours de l'absence des ouvrages. Notre ambition va au-delà : nous aspirons à traduire Gracq en arabe pour qu'il soit aussi à la portée des lecteurs de notre pays.

Nous avons constaté que les romans de l'écrivain ont entre eux un point commun sur le plan de la publication et de la constitution. Ils ont été publiés par intervalle de sept ans environ : *Au château d'Argol* 1938, *Un beau ténébreux* 1945, *Le Rivage des Syrtes* 1951, *Un balcon en forêt* 1958. Ce qui aide à suivre sans difficulté la démarche de son écriture romanesque. Cependant les quatre livres mettent en question le rapport de l'homme et du monde, et l'interrogent d'une manière spécifique dans chaque récit. Si le romancier fait jouer dans *Au château d'Argol* les deux éléments essentiels de son monde romanesque (la mer et la forêt), le paysage marin joue le premier rôle dans *Le Rivage des Syrtes* et l'abandonne au profit du paysage forestier dans *Un balcon en forêt*. Quant à *Un beau ténébreux*, il met en scène un personnage qui semble déjà posséder le secret que cherchent les autres héros de Gracq. Ces derniers sont mis en tension avec le monde extérieur et espèrent recevoir un message que la nature recèle, mais ne délivre pas. Car son rôle consiste à intriguer ceux qui la guettent en permanence. Ce qui veut dire que le protagoniste gracquien a pour tâche de contempler et de déchiffrer des signes venus de loin. Le message sera délivré uniquement à celui qui s'abandonne totalement à son pouvoir, dans le cas du *Rivage des Syrtes* notamment. Toutefois, l'événement n'est jamais clairement dit dans ce récit, et la réalité finale reste cachée. Aldo franchit les limites interdites, mais n'atteint pas l'objectif. La quête du personnage gracquien est donc

interminable, elle se poursuit d'un récit à l'autre. À vrai dire, les romans de Gracq figurent la recherche de l'envers du monde où la consistance apparente des choses et des êtres est absorbée. Chaque récit laisse penser et percevoir à travers les mots l'existence d'un autre espace auquel aspire le romancier.

Avec ces quatre récits, le lecteur découvre le vagabondage de l'esprit et des sens qui s'abandonnent au gré des paysages dans l'espoir de se libérer de la pesanteur de l'habitude. En 1970 Gracq livre à ses lecteurs trois nouvelles regroupées sous le titre *La Presqu'île*, mais celles-ci sont exclues de notre corpus : elles ne comportent pas de trace d'une intrigue romanesque. À partir de la fin des années soixante, l'écrivain abandonne définitivement la création romanesque et se consacre à la critique (*Lettrines I*, 1967, *Lettrines II*, 1974 ; *En lisant en écrivant*, 1980) ou à l'écriture autobiographique (*Les Eaux étroites* 1976, *La Forme d'une ville* 1985, *Autour des sept collines* 1988, *Carnets du grand chemin* 1992). Le nom de l'écrivain reste, pouvons-nous dire, plus attaché à ses écrits romanesques qui s'approchent autant de l'univers surréaliste que de celui des Romantiques. Sa célébrité grandit surtout après avoir refusé, au nom de l'honnêteté intellectuelle, le prix Goncourt attribué à son récit *Le Rivage des Syrtes* en 1951⁸.

Les exemples que nous avons choisis d'analyser appartiennent à l'ensemble de notre corpus à l'exception du premier chapitre de la troisième partie. L'étude du métadiscours se restreindra à *Au château d'Argol*, ce qui nous permet de voir mieux le développement du discours métaphorique tout au long du récit à côté du littéraire. Cela n'empêche pas bien sûr de faire allusion aux autres fictions dans le cas où nous le trouvons nécessaire.

Le choix d'une démarche

Lorsque l'espace est objet d'étude, deux difficultés surgissent. L'une concerne l'espace représenté dans le texte, l'autre s'attache au texte en tant qu'espace matériel. En partant du point de vue de plusieurs critiques, nous essaierons d'aborder ces deux aspects dans notre présent travail. L'espace est dans un premier temps envisagé comme un élément appartenant à la machine narrative, qui prend en charge le déclenchement de l'événement. Nous recourons à Henri Mitterand pour qui le lieu fonde le récit, car tout « événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando* »⁹. L'espace devient désormais le

8 L'édition de La Pléiade : *Œuvres Complètes* tome I et II sera notre référence permanente.

9 MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1980, p. 194.

synonyme de la fiction. Il raconte des actes, tandis que la description reprend le récit. Notre analyse apporte un grand soin à l'« actancialisation de l'espace »¹⁰ et l'envisage dans la globalité du texte. Nous allons donc montrer comment l'élément spatial devient actant. Notre recherche ne s'arrête pas là : l'espace sera étudié comme une représentation graphique des lieux où se situent à la fois l'action du texte et le fait textuel. Le texte, en tant qu'objet perceptible par le sens visuel et tissu tramé de mots agencés au sein de l'œuvre de façon à imposer un sens stable, sera aussi l'objet de notre analyse. En lisant Gracq, nous nous sommes trouvée devant une page toile où l'organisation du blanc et du noir crée un effet de picturalité. Les tournures de style et les différentes techniques de la représentation spatiale nous importent également. Nous allons étudier dans un deuxième temps l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation, c'est-à-dire les signes producteurs de l'espace et le langage qui donne à imaginer le lieu représenté dans le livre composé. Gérard Genette, dans *Figures II*, tente de mettre en valeur une manière d'être du langage spatial, tout en distinguant rigoureusement la parole de la langue. Selon lui, le langage est un système de relations purement différentielles. Dans une telle définition, tout élément pourra être décrit en termes spatiaux et sera qualifié autant par la place qu'il occupe dans le schéma d'ensemble que par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les autres éléments. Il s'agit dans ce cas d'une spatialité du langage qui n'a rien à voir avec l'espace géométrique ordinaire ni avec celui de la vie pratique. Ainsi, nous tenons compte des relations qui s'établissent entre des épisodes éloignés dans la continuité temporelle de la lecture et proches dans l'espace écrit. Nous voulons travailler le roman comme un art qui s'accomplit dans une étendue qui lui est propre, et non pas seulement comme une composition à part qui parle de l'espace. Cette étendue n'est sans doute que le texte et l'ensemble paginal du livre. L'unité totale de l'œuvre réside donc dans des rapports de voisinage et de transversalité. Lire veut dire parcourir le livre dans tous ses sens et toutes ses directions, c'est le considérer dans sa totalité comme une architecture.

Pour ce faire, nous serons amenée à proposer de construire une méthode d'analyse, tout en profitant des principes méthodologiques enregistrés dans des domaines divers, notamment dans la théorie de l'anagramme de Saussure qui nous aide à découvrir un réseau de mots-clés propre à chaque récit. L'approche de la perception de Merleau-Ponty sera présente aussi dans notre analyse, elle sert de support pour expliquer « la narrativité »¹¹ du lieu gracquien à travers le contact du personnage avec l'univers extérieur. Nous nous référons

¹⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹¹ MITTERAND, Henri. *op. cit.*, p. 194.

dans la dernière partie à la méthode littéraire, dite textuelle, pour sonder l'écriture spatiale de Gracq. Ces méthodes seront appliquées à quatre romans de Gracq : *Au château d'Argol*, *Un beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt* dans l'espoir de faire apparaître l'*ethos* de l'espace dans ces livres.

Cette étude consacrée à la forme et à la signification de l'espace dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq se divise en trois parties dans lesquelles nous essayons de mettre en évidence le rôle narratif attribué à la description.

Dans la première intitulée : « Gracq et l'invention de l'espace », nous focalisons notre attention sur les traits distinctifs de la représentation spatiale dans le monde imaginaire de Gracq. Nous nous attarderons sur le système onomastique avec l'objectif de trouver un lien phonique ou graphique entre les toponymes et les anthroponymes. Nous cherchons ensuite à préciser l'aspect dominant de l'espace gracquien à travers l'examen de la géographie et de la topographie de cet univers romanesque. L'étude des figures de l'analogie (la comparaison et la métaphore) met en lumière pour finir la vision de l'écrivain. Cette vision est donnée à travers l'étude des formes d'anthropomorphisme.

« Le magnétisme de l'espace » – notre deuxième partie – révèle la fonction de l'espace dans les rapports tissés avec les personnages. Nous cherchons à voir comment les personnages se comportent avec et dans des lieux non familiers. L'objectif est de découvrir la fonction narrative confiée à l'espace. Comme contrepoint de la narration, l'espace romanesque de Gracq devient le réceptacle des informations et des instances narratives. Autrement dit, l'espace génère l'intrigue ; par là, il participe de l'économie du récit. La spatialité gracquienne se définit à l'évidence par un ensemble de relations qui se trament et se développent entre les différentes figures des lieux et le personnage principal. Tous les objets de l'espace (couleurs, matières, lumières, sons) se trouvent mis en jeu afin de créer cette instance narrative devenue diégétique. Ainsi, le contact avec le monde s'établit grâce à ses objets qui ne cessent d'inciter les sens et l'esprit de l'homme. Le premier rapport défini comme rapport d'attraction se développe et s'achève en un rapport de possession. Nous aurons l'occasion de souligner la primauté de l'espace tant sur le plan textuel que sur le plan subjectif. La description spatiale n'est pas un moment futile : son rôle s'inscrit dans la machine narrative du récit, et là se trouve sans doute l'élément-clé de la création poétique chez Gracq. Puisqu'il s'agit de récits du voyage, il y a toujours une quête, une découverte. Il y a des routes, des chemins, des lieux à parcourir, car le mouvement est celui de la marche, de la promenade. C'est pour cela que nous accordons un intérêt aux lieux du

parcours puis aux lieux de la contemplation, c'est-à-dire aux lieux élevés qui donnent accès à un autre lieu immatériel devenant ensuite le véritable lieu de la recherche. Nous concluons que l'aventure romanesque des récits gracquiens se déclenche et s'étire dans l'espace. Le dernier chapitre consacré à la chambre peut être lu comme résultant des autres, il révèle la vérité de ce décor qui livre alors, tant au lecteur qu'au héros, la clé du dénouement.

La troisième partie met l'accent sur l'écriture de l'espace. Le texte lui-même et les techniques de la distribution des signifiants sur la page constituent notre intérêt. Les séquences descriptives sont insérées au sein du processus textuel à la faveur de certains procédés d'écriture. Nous nous arrêtons en premier lieu sur le discours métaphorique qui permet, dans le cas *d'Au château d'Argol*, d'élaborer le récit d'Argol. La poétique de Gracq est connue par la figuralité de son langage, qui a le privilège de rapprocher plusieurs isotopies dissemblables. L'effet produit par tel rapprochement confirme la littérarité et la poéticité de l'écriture. Le texte devient le lieu où l'espace diégétique se structure et trouve son sens et son unité. La tentative de création poétique de l'espace romanesque se multiplie et trouve dans la peinture une nouvelle voie de l'inspiration. Les techniques et le champ lexical de l'art pictural, les noms des peintres et des œuvres d'art sont explorés par Gracq. Pour finir, nous examinerons les fibres textuelles de quelques passages descriptifs en vue de déceler certaines modalités de la recreation spatiale. En tant que tissu fait de mots, le texte lui-même nous préoccupe ici et nous conduit à envisager la dimension intertextuelle de l'écriture de Gracq. Plusieurs discours s'agencent dans l'espace étroit de la page, en constituant le texte propre de l'écrivain. Ce qui veut dire que le texte gracquien est composite. Nous analyserons les différents types des textes et leurs manières d'intégration dans le processus de la composition du texte gracquien.

La création de l'espace est donc élaborée par une écriture hétérogène et particulièrement complexe. Pour appréhender sa signification, il nous faut tout au long de notre travail « lire de très près » Gracq, et « contempler, rêver ensuite de plus loin »¹².

¹² HELLENS, Franz. « Le Paysage dans l'œuvre de Julien Gracq », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972, p. 229.

Première partie : Gracq et l'invention de l'espace

Nous nous proposons d'étudier tout d'abord le système onomastique qui permet de définir les différents éléments diégétiques. Les règles de la composition des toponymes et des anthroponymes nous intéressent, car elles donnent une vision préliminaire de l'univers gracquien. Elles révèlent un projet poétique et disent la volonté de créer un monde imaginaire autant dans son contenu que dans sa forme. Par une étude sur la forme topographique et géométrique, nous essaierons de mettre en relief les structures de l'espace fictif. La description spatiale met sous nos yeux un réseau lexical appartenant à la science géographique, tout en décelant le secret de cette passion des espaces. Celle-ci provient en effet des études de géographie et de l'amour des voyages. L'écrivain, qui a voyagé dans tout l'Europe et aux Etats-Unis, ne se retient pas d'imprégner son écriture de son expérience personnelle et de son activité professionnelle.

Le style figural de Julien Gracq fait du texte le lieu de l'expansion des figures de style. C'est pour cette raison que toute lecture doit être un parcours des figures qui donnent à voir l'image que le créateur aime à accorder à son monde inventé. Celle-ci montre que la physionomie de l'univers gracquien prend l'homme comme modèle pour se manifester. Nous nous attardons dans le troisième chapitre aux figures organiques où le projet poétique de « la plante humaine » semble articulé d'une manière harmonieuse à la représentation de l'espace. Nous allons voir que Gracq cultive une poétique de l'anthropomorphique où l'homme et le monde se rencontrent sans obstacle.

Chapitre 1

Le système onomastique

« Toute subversion, ou toute soumission romanesque commence [...] par le Nom Propre »¹³.

C'est le nom propre, selon Roland Barthes, qui accorde au récit sa consistance romanesque. Son absence provoque une « déflation capitale de l'illusion réaliste »¹⁴. En se rendant compte de cette vérité cruciale, Julien Gracq accorde aux noms des personnages et des lieux une grande importance. Le choix n'est jamais gratuit. Il porte, au contraire, une grande signification qui se rapporte toujours à son invention imaginaire. Pour mettre en évidence le système onomastique des récits gracquiens, nous revenons un instant à Ferdinand de Saussure. Dans ses cahiers d'anagrammes concernant le vers saturnien, ce linguiste s'intéresse aux règles de mise en œuvre et de répartition d'un matériel premier. Il perçoit d'abord la loi de « couplaison, qui veut que soit redoublé, à l'intérieur de chaque vers, l'emploi de toute voyelle et de toute consonne utilisées une première fois. L'allitération cesse d'être un écho hasardeux ; elle repose sur une duplication consciente et calculée »¹⁵. Ce qui veut dire que la dispersion des éléments phoniques ou graphiques sur l'espace blanc de la page n'est pas futile. À l'opposé, elle a pour objectif de mettre l'accent sur un « mot-thème » que Saussure appelle « anagramme ». Ce procédé d'écriture motive la relation entre signifié et signifiant, en contredisant la thèse de l'arbitraire du signe. La dissémination anagrammatique est la production du sens dans le signifiant hors du cadre de signe : sous les signes ou entre eux. Des rapports horizontaux et verticaux se forment donc entre les sons ou les lettres, tout en associant le son au sens. Partant de ce principe, la présente étude dépend en grande partie du travail saussurien des anagrammes. Nous serons aussi vigilante à la distinction que ce linguiste fait entre l'anagramme et la paronomase. Tandis que le premier terme est défini comme une imitation obligatoire réglant la genèse, le deuxième est une imitation phonique survenant librement dans le cours du texte. Le mot « paragramme », que Saussure utilise ensuite dans ses cahiers au lieu d'anagramme, peut apparaître aussi au cours de notre analyse :

« Anagramme par opposition à Paragramme, sera réservé au cas où l'auteur se plaît à masser en un petit espace, comme celui d'un mot ou deux, tous les éléments du mot-thème, à peu près comme dans l'anagramme selon la définition ; – figure qui [...] ne représente, en général, qu'une partie ou un accident du Paragramme »¹⁶.

Ainsi, la lecture des romans gracquiens sera-t-elle une lecture poétique. C'est une lecture d'anagrammes et de paragrammes destinée à relever la diffraction graphique ou phonique dans un texte généré autour d'un nom propre. À titre d'exemple, nous citons le passage où

14 *Ibid.*

15 SAUSSURE, Ferdinand de. *Les Mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure, essai*. Ed. Jean Starobinski. Paris : Gallimard, 1971, p. 20.

16 SAUSSURE, Ferdinand de. *op. cit.*, p. 31.

Aldo, le héros du *Rivage des Syrtes*, lit pour la première fois sur la carte le nom du Farghestan (devenant plus tard l'objet de son désir). En effet, le paragraphe est organisé autour des syllabes obsédantes des noms de villes farghiennes qui le fascinent immédiatement. La série des toponymes réunis provoque, comme nous le verrons plus loin, une lecture anagrammatique et l'attache à l'objectif des noms propres. Obsédé par l'idée de créer un monde poétique, l'écrivain a déclaré, dans le *Magazine littéraire* en décembre 1981, que les noms propres dans un roman ont pour lui beaucoup d'importance. Dans leur invention, il a pris en considération la sonorité qui donne au texte sa cohésion. C'est tantôt le son, tantôt le sens qui joue le rôle directeur. L'onomastique constitue donc un sujet de préoccupation évidente, qui éclaire dans une large mesure sa pratique de l'écriture poétique. L'intérêt accordé au nom propre l'encourage à choisir un pseudonyme dans le but de séparer nettement son activité de professeur de celle d'écrivain. Même pour ce choix, il ne cherche pas une signification, mais une sonorité de trois syllabes qui plaît : Ju/lien/Gracq. Pour que la dissémination ne soit pas infinie, notre tâche sera d'éliminer les motivations inutiles. Nous nous occupons des paragrammes qui jouent un rôle décisif dans la diégèse et qui renforcent la cohérence de sens global du texte. Le paragrammatisme est un facteur de motivation des noms propres dans les romans gracquiens. Toponymes et anthroponymes concourent, en l'absence du référent, à établir des rapports entre signifié et signifiant, ils participent par là à la littérarité du texte. Notre tâche consiste à chercher une motivation phonique ou graphique qui contribue à l'élaboration d'un nom propre.

I- Toponymes fictifs

1- Argol et Storrvan

« Inventer un monde, c'est d'abord le nommer ; c'est inventer des noms [...] Le toponyme inventé est appel à la découverte. Il ouvre par l'absence de son référent une béance que le livre va dans une certaine mesure entreprendre de combler. »¹⁷.

En parcourant l'œuvre romanesque de Julien Gracq, nous avons trouvé que l'écrivain a prêté une grande attention à la dénomination du lieu autant qu'à sa constitution. L'invention du nom propre n'est plus chez lui arbitraire, elle est motivée par des rapports phoniques ou graphiques avec les autres noms de lieux et de personnages, ou avec des

17 JOURDE, Pierre. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au xx^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. Paris : José Corti, 1991, p. 199.

mots clés. Quelquefois l'invention se limite à un toponyme unique, d'autres fois elle s'élargit en une série onomastique multiple. Le nom inventé pousse notre curiosité à sonder de près le système des noms propres de chaque roman. Le premier, *Au château d'Argol*, donne peu de toponymes par rapport aux autres, surtout *Le Rivage des Syrtes*. Le tableau des noms propres des romans gracquiens (p. 409) montre bien ce fait. La rareté des toponymes ne signifie pas que l'écrivain accorde une moindre importance au nom du lieu dans son premier ouvrage. À l'opposé, toute la charge du récit se concentre en ces deux toponymes : Argol et Storrivan. Pour éviter la répétition du mot « toponyme », nous procédons à une sorte de confrontation entre *Au château d'Argol* et *Le Rivage des Syrtes*, de même que pour les deux autres romans : *Un beau ténébreux* et *Un balcon en forêt*. Remarquons que trois parmi ces quatre ouvrages ont un titre à toponyme. Ce ne sont pas les seules occurrences de ce type dans l'œuvre de Gracq, puisque *La Route* et *La Presqu'île* circonscrivent de même un toponyme dans le titre. Du premier coup, Argol et Syrtes, lieux nommés, deviennent le centre du roman contrairement à *Un balcon en forêt* qui laisse le lieu dans l'indéterminé et à *Un beau ténébreux* qui insiste énormément sur le personnage. Il y a cependant une progression : tandis que le déterminant « Au » dans *Au château d'Argol* attire l'attention sur ce qui va se passer dans le lieu ; l'article défini dans *Le Rivage des Syrtes* met l'accent sur le rivage. Il le définit comme lieu principal dont s'occupe le roman.

Argol est réellement situé en Bretagne. La rencontre de l'écrivain avec le toponyme est le fruit d'un hasard. C'est en septembre 1931 que Gracq a visité pour la première fois la région, il a lu le nom dans l'horaire d'autocar. Par opposition aux toponymes du *Rivage des Syrtes*, Argol est localisé géographiquement en France. C'est un nom réel et non pas fictif, mais il sert dans le livre à désigner un lieu hypothétique. Le génie poétique de l'écrivain fait du lieu réel un lieu imaginaire. Il y donc a un détournement du sens ; le nom propre qui donne au roman son identité le place également sous le signe de l'énigme. L'indécision de la limite entre le réel et l'irréel est aussi le caractère des Syrtes. Il y a, pouvons-nous dire, une volonté de détacher le nom réel du contenu et de l'enrober de vide. D'après Gracq, tout dans le roman doit être fictif, y compris les lieux et les noms, même si ceux-ci entretiennent un certain rapport avec un référent réel. L'imaginaire de l'écrivain est seul capable de s'éloigner du réel au profit de l'irréel. Argol est sous l'aveu de l'écrivain vidé de tout entourage géographique qui le ramène à sa réalité :

« Argol n'était pour moi, quand j'ai écrit le livre, qu'un nom, un nom lu par hasard dans un horaire d'autocar. Il n'y a pas de château aux environs (Il paraît que quelquefois des touristes demandent à le visiter). Seule la situation du village par rapport à la mer, à deux ou à trois kilomètres et au pied du Ménze Hom, correspond vaguement – et par hasard – à la situation du Château dans le livre »¹⁸.

Tout dans le roman ne fait pas allusion au monde réel. Dans « Avis au lecteur », l'écrivain parle de la matière essentielle de son inspiration : des puissantes merveilles des *Mystères d'Udolphe*, du *Château d'Otrante* et de *La Chute de la maison Usher*. Même la description du paysage et des lieux du livre ne suggère pas une vision réaliste du monde. Il s'agit d'une création soumise au regard subjectif du descripteur, d'où apparaît l'incompatibilité avec le réel. Le roman vise à ébranler le réel : voilà la poétique romanesque du Gracq. Nous ne sommes pas en train de tracer la réalité géographique de la Bretagne dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq. Ce n'est pas notre but, nous voulons simplement indiquer qu'Argol est un nom géographique préexistant. Ce qui nous intéresse dans cette étude, est de traiter le toponyme comme un signe ayant un signifié et un signifiant et de voir comment le nom propre participe également de cet effet.

Argol, par ses multiples occurrences, remplit le vide que laisse l'absence des autres toponymes. Les rapports paragrammatiques qu'il entretient avec les mots clés comblent aussi le vide intérieur né de la séparation du référent. La diffusion des lettres du nom propre motive le rapport, tout en constituant un réseau sonore inscrit dans le champ graphique ou phonique de l'onomastique. Ce qui nous intrigue également, dans le cas d'Argol, c'est que graphèmes et phonèmes se correspondent presque termes à termes :

ARGOL

/argɔl/

La correspondance donne à l'aspect phonique et graphique du signifiant une valeur équivalente dans les structures du récit, à partir desquels une série de paragrammes est formée autour de l'onomastique. La cellule consonantique [R, G] est le pivot de la motivation. La première anagramme qui attire notre attention par ses multiples occurrences est le « gris ». L'incipit en témoigne. Couleur de la cendre et du brouillard, le gris est par excellence celle du ciel, de la façade du château et des marais stagnants. Il se dessine, pour la première fois, à l'horizon : « les grosses nuées grises »¹⁹ lors de l'arrivée d'Albert au

18 GRACQ, Julien. *Œuvres Complètes I*, Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1989, p. 1146. Note n° 1 concernant p. 1.

19 *Au château d'Argol. Œuvres Complètes I. op. cit.*, p. 10.

pays d'Argol. Il annonce par là le climat pluvieux de la région et devient plus tard la couleur persistante du ciel. Le gris est aussi la teinte des schistes, des ardoises qui ornent l'édifice d'Argol. Il arrive qu'il soit évoqué d'une manière péjorative, en montrant le grisâtre des marais ou le « blanc grisâtre et terne »²⁰ de la mer vide. Il n'est qu'un signe du monde vide de ce pays. Celui-ci revêt un aspect terne où disparaît toute activité de la vie. L'anagramme confère donc au lieu un caractère lugubre au centre duquel le héros prend conscience du motif obsédant du paysage et de son immobilité.

Le toponyme « Argol » est composé de deux syllabes, la première donne à lire art. Cela nous fait penser au style composite avec lequel est bâti le manoir dans le récit²¹. Il y a donc une sorte de correspondance entre le toponyme et sa désignation. Ce lien est renforcé par des rapports graphiques tissés avec d'autres mots indiquant les caractéristiques des lieux argoliens. « Sanglant » qui est composé par des graphèmes appartenant au toponyme dit explicitement le caractère ensanglanté du lieu. L'adjectif est utilisé une fois à la page 16 pour indiquer le sol de la salle à manger couvert par des dalles de cuivre rouge et l'autre à la page 18 pour désigner « l'éclat sanglant d'un vitrail »²². Le paragramme tient un rôle décisif dans la diégèse, il renvoie au seul événement du récit : viol de Heide en pleine forêt, à ce sang qui imprègne l'eau et dont l'épanchement crée la mort. Cela explique peut-être la première impression de l'horreur qu'Albert a manifestée à l'entrée dans cette pièce. Le sang s'avère être un facteur efficace du mouvement dramatique du récit. Il suggère le rouge, « emblème d'une mélancolie solennelle et glorieuse »²³. Là encore Gracq fait coïncider le nom avec sa signification, car Argol signifie en breton « danger de périr ».

« Ouragan » est un autre paragramme inscrit dans la graphie d'Argol, et qui constitue autour de lui une série anagrammatique de menace tel qu' : « orage ». Ceci joue le rôle révélateur de l'événement aboli par la description. En réalité, l'orage est un thème constant dans les romans de Gracq, il occupe dans *Au château d'Argol* une place primordiale. Il se profile à l'horizon, en annonçant toujours la proximité de quelque chose d'important. Le télégramme d'Herminien annonçant sa venue avec Heide au château et la découverte de celle-ci dans la forêt sont précédés de ce signe alarmant. Ayant un effet psychique sur les personnages gracquiens, l'orage aggrave les moments de l'attente. La page 63 décrit

20 *Ibid.*, p. 25.

21 Les pages 11-15 donnent une description détaillée de l'aspect extérieur du château et précisent son style.

22 *Ibid.*, p. 18.

23 *Au château d'Argol*, p. 14.

sincèrement l'inquiétude qui s'empare d'Albert lors de la promenade de ses visiteurs dans la forêt :

« Et la menace même de l'orage, partout présente dans l'inquiétante immobilité de l'air, dans la couleur fuligineuse du ciel, et dans l'angoisse qui baignait le corps entier et poussait l'âme aux frontières mêmes de la folie, était plus cruelle encore que son prochain déchaînement »²⁴.

Anagramme graphique, l'orage semble le point de communication des seuls toponymes du récit qui s'articulent autour des graphèmes : O, R, A. Ces lettres motivent alors le rapport entre orage, Argol, Storrvan. Cependant, le rapport vocalique [a] souligne une modulation de l'oral vers le nasal [ã]. Storrvan est le second nom inventé par Gracq qui l'a choisi pour sa sonorité. Le toponyme fascine le regard par ce R doublement figuré qui, selon l'écrivain, est la consonne la plus originale de la langue française et de tout son registre : c'est « le son secrètement préféré par ses usagers »²⁵. Il accorde à la phrase prononcée des appuis et des états plus assurés. Le R semble un élément cardinal dans la motivation entre le référent et le paragramme.

L'onomastique « Storrvan », dont les éléments se propagent dans tout le récit en constituant sur le plan syntagmatique et paradigmatisé une chaîne sonore, indique la forêt dans le récit d'Argol. Celle-ci produit un impact sur les sentiments des personnages. La panique d'Albert est exprimée dans une phrase mélodieuse qui comprend des éléments sonores surtout la conjonction des [or] appartenant au toponyme :

« Dans la forêt de Storrvan seule il n'osait s'aventurer, et l'effroi que lui avait causé l'orage de première soirée persistait toujours dans son cœur »²⁶.

La répétition des lettres O, R dans « forêt », « effroi », « orage », mots clés dans le texte, en fait comme paragrammes de Storrvan. La motivation est encore renforcée par la sonorité alternative des consonnes labio-dentales f/v soit dans des mots soit dans des syntagmes : forêt/Storrvan ; s'aventurer/effroi/avait. Il est indispensable de signaler ici que l'adjectif « dormant » est inclus dans le système paragrammatique de Storrvan. Le rapport est motivé par une double conjonction en [or] et [an]. L'adjectif nous intrigue par ses multiples apparitions. Après un examen rapide des graphèmes, nous pouvons formuler par un réarrangement des lettres le terme « mort » : thématique largement traitée dans le récit.

24 *Ibid.*, p. 63.

25 GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant. Œuvres Complètes II*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1995, p. 734.

26 *Au château d'Argol*, p. 20.

Le terme se rapporte en réalité à son incident final²⁷. Le paragramme définit Storrvan comme un lieu triste et sauvage ou plutôt comme « un bois dormant dont la tranquillité absolue étreignait l'âme avec violence »²⁸. La série anagrammatique ne s'arrête pas à ce point, elle s'élargit pour comprendre toutes les anagrammes composées depuis la dissémination des consonnes sifflantes en [s], discontinues en [t].

Le rare usage des toponymes dans *Au Château d'Argol* explique les promenades limitées d'Albert alentour d'Argol. Cependant, le parcours d'Aldo s'étend sur plusieurs villes, ce qui prouve la présence de nombreux toponymes.

2- Orsenna et Farghestan

Si le nom d'Argol s'inscrit effectivement sur le territoire français, le rapport entre Argol du récit et celui du réel souligne une incompatibilité géographique. Argol vers lequel Albert se dirige désigne un pays ou une région comme le montre le récit. À l'opposé, le nom géographique indique un petit village en Bretagne. Avec *Le Rivage des Syrtes*, Gracq a substitué à la rareté des toponymes la pluralité des sites de même qu'il a élargi le groupe humain en le diversifiant. Le roman présente des villes fictives qui n'ont aucun rapport avec la réalité géographique en France. Elles trouvent leur origine dans la géographie ancienne. Le livre met sous nos yeux deux pays ennemis qui sont en guerre depuis trois siècles : la Seigneurie d'Orsenna et le Farghestan. La mer des Syrtes les sépare. Autour de chaque pays s'organise une série de villes. Nous éprouvons le besoin de les présenter brièvement au lecteur. La Seigneurie d'Orsenna inclut la capitale portant le même nom ; les jardins Selvaggi ; Zenta, rivière au bord de laquelle se trouve la maison des champs ; le faubourg de Borgo où est situé l'un des palais d'Aldobrandi et Bordeggha. À l'extrême sud du pays, il y a la province des Syrtes et ses villes : Maremma, ville habitée ; Sagra, ville en ruines ; Ortello, un grand domaine foncier ; l'île de Vezzano sur la mer des Syrtes ; la Mercanza apparaît pendant le trajet d'Aldo vers les Syrtes²⁹. Le volcan Tängri, les ports

27 C'est sur la mort d'Herminien que se referme le récit. Albert l'a tué dans la forêt, tout en vengeant la mort de Heide. Il réalise par cet acte son rêve. C'est son double (Herminien) qui prend en charge la continuation de la quête au-delà de la vie. D'après lui la mort ne signifie pas un anéantissement mais une renaissance.

28 *Ibid.*, p. 16.

29 « Les Syrtes désignaient, dans la géographie ancienne, les golfes formés par la Méditerranée sur la côte septentrionale de l'Afrique ; Maremma est une plaine de Toscane ; Sagra, une montagne d'Andalousie ; Zenta, une ville yougoslave ; Borgo, une ville Corse ; Rhages, une ancienne cité perse ». MONBALLIN, Michèle. *Gracq, création et récréation de l'espace*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 1987, p. 58. L'écrivaine a vu dans l'éclectisme des références un amalgame temporel, avec des noms référant à des sites contemporains (dont l'origine peut être très lointaine) et des dénominations qui n'ont plus cours (certains renvoient à des lieux disparus).

de Trangées et la capitale Rhages appartiennent au Farghestan. Nous avons exclu de notre étude certains noms propres qui nous semblent marginaux ou qui ont peu d'importance dans le récit³⁰.

Le choix des noms propres désuets dit le désir de créer un monde fictif, hors d'atteinte de l'existence ordinaire. « Perdue aux confins du Sud », la province des Syrtes nommée par « l'Ultima Thulé des territoires d'Orsenna »³¹ reste un bon exemple. Les termes « Ultima Thulé » qui indiquent chez les Anciens les confins du monde septentrional créent à eux seuls ce fait et renforcent chez le lecteur cette impression. Ils provoquent le sentiment d'un bord extrême du monde. La fascination des confins mythiques et la présence du nom mystérieux augmentent le sentiment de la distance illimitée qu'évoque leur sens. Tout cela accorde à l'Amirauté des Syrtes le caractère d'un lieu fabuleux. Nombreuses sont encore les indications données qui renforcent cela. Le paysage étrange qui entoure cette ville, la rareté des routes qui la relie à la capitale, la « région à demi désertique » des alentours, la côte plate qui la borde, la mer vide, les « sables stériles »³² qui portent une civilisation riche au temps des Arabes en sont la preuve. Gracq fait coïncider ici le nom propre avec le nom commun qu'a pris ce terme. Selon le nom propre, les Syrtes rappellent le golfe de Libye, alors que le nom commun archaïque renvoie à l'idée de sables mouvants. Ainsi, la province des Syrtes dans le récit borde la mer et elle est connue par sa rive de sables. En restituant l'étymologie du mot, l'écrivain lui a redonné sa charge poétique. Le sens vient correspondre au toponyme. D'autre part, la sonorité syllabique en [s] associant « Orsenna » aux « Syrtes » et au « Sud » crée l'effet d'un monde à peine concevable, tandis que la majuscule du « Sud » célèbre la majesté géographique et énigmatique d'un pays qui tente Aldo.

Un coup d'œil attentif sur le tableau représentatif des noms propres (p. 409) concernant *Le Rivage des Syrtes*, nous fait voir une vérité notable. Une grande partie des villes faghriennes se composent à partir des graphèmes capitaux du Farghestan : A, R, G :

« Très au-delà [...] s'étendaient les espaces inconnus du Farghestan, serrés comme une terre sainte à l'ombre du volcan Tängri, ses ports de Rhages et de Trangées, et sa ceinture de ville dont

³⁰ Consulter notre tableau représentatif des noms propres dans les romans de Gracq (p. 406) pour en savoir plus.

³¹ *Le Rivage des Syrtes. Œuvres Complètes I. op. cit.*, p. 558.

³² *Le Rivage des Syrtes*, p. 558.

les syllabes obsédantes nouaient en guirlandes leurs anneaux à travers ma mémoire : Gerrha, Thargala, Urgasonte, Amicto, Salmanoé, Dyrceeta »³³.

Par leur substance sonore et leur écho, les toponymes constituent un halo poétique autour du Farghestan. Leur importance dans le récit provient de la parenté graphique ou phonique qu'ils tissent avec le référent. En réalité, leur propriété sonore nous fait distinguer les anagrammes (Tängri, Rhages, Germa, Tharagala) des paragrammes (Myrphée, Amicto, Salmanoé) qui se trouvent en résonance faible avec l'onomastique. Toutefois, la série des villes contribue à la représentation, à l'identification du Farghestan dont l'image paraît hétérogène comme l'indique la métaphore de la mosaïque dans le passage suivant :

« On sait peu de chose dans la Seigneurie sur le Farghestan, qui fait face aux territoires d'Orsenna par-delà la mer des Syrtes. Les invasions qui l'ont balayé de façon presque continue depuis les temps antiques – en dernier lieu l'invasion mongole – font de sa population un sable mouvant, où chaque vague à peine formée s'est vue recouverte et effacée par une autre, de sa civilisation une mosaïque barbare, où le raffinement extrême de l'Orient côtoie la sauvagerie des nomades »³⁴.

Lorsqu'Aldo entre dans la chambre des cartes, le Farghestan se dévoile devant ses yeux. La carte étalée sur la table lui délivre l'ordre géographique de ce pays inconnu pour lui. Un volcan emblématique, des ports et une ceinture de villes dont les « syllabes obsédantes » rappellent un orient archaïque, constituent les territoires farghiens. Gracq affirme à propos d'Orsenna que le nom vient d'un prénom du roi étrusque « Porsenna », dont il a fait disparaître le p initial qui lui déplaisait³⁵. À l'instar du bon plaisir de l'écrivain, Michel Murat tente d'établir des rapports paronymiques entre les différents noms des villes farghiennes et qui peuvent jouer un rôle d'interprétation :

« Pour Thargala, c'est Galgala de *Booz endormi* ("Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala") ; si Myrphée ravive le souvenir de Morphée et Amicto celui de la "Fille d'Enfer", l'Erinye Alecto, Salmanoé évoque les rois assyriens de la Bible (Salmanasar, etc.), dont la cruauté s'adoucit de la désinence féminine -oé (comme Arsinoé, Méroé, etc.) et de l'ombre de Salammbô. Dyrceeta enfin serait une sœur orientale de la "Circeto des hautes glaces" interprétée par Julien Gracq comme toponyme »³⁶.

En revanche, il propose pour le Farghestan, Tängri et Rhages (nom antique d'une ville perse, actuellement Rashet) une résonance empruntée à l'Orient hellénistique. Pourtant,

33 *Ibid.*, p. 577.

34 *Le Rivage des Syrtes*, p. 560.

³⁵ Voir *Œuvres Complètes I*. Notes sur la page 555, n° 1, p. 1366.

36 MURAT, Michel. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq : étude de style I, Le roman des noms propres*. Paris : José Corti, 1983, p. 64.

Julien Gracq a refusé toute interprétation symbolique de son texte, il a affirmé avoir choisi consciemment les noms propres des villes farghiennes selon des critères « de nature purement vocale » :

« Pas de signification symbolique – du moins pour moi, car le lecteur en trouve parfois une. Mais beaucoup de souci de la cohérence entre les sonorités. Je me souviens qu'en cherchant des noms géographiques pour le Farghestan, dans *Le Rivage des Syrtes*, je pensais aux guerres de Jugurtha, dans Salluste. Il fallait que ces noms fussent famille entre eux »³⁷.

Ce qui compte chez le créateur est donc la sonorité. C'est elle qui donne au texte l'harmonie et garantit un rapport intime entre la diversité des villes farghiennes. Choisir des noms géographiques pour un pays purement imaginaire a pour fonction, croyons-nous, de créer un effet de réel. Par leurs syllabes éclatantes, les villes deviennent les anaphores poétiques du Farghestan. L'onomastique compose autour de lui une série de paragrammes motivés depuis des graphèmes communs. Le réseau toponymique ne se restreint pas seulement aux noms propres, il s'élargit en organisant aussi des rapports paragrammatiques avec des noms communs. Nous remarquons que les noms de villes, dans le cas du Farghestan, sont complétés par la présence de la tribu nomade « mongole » alliée au Farghestan par le graphème G. L'alliance lui accorde, par conséquent, le caractère envahissant de ce groupe dont l'effet est manifesté tout d'abord par une présence symbolique de ses graphèmes dans les villes d'Orsenna : « Sagra », « Bordegha », « Borgo ». La présence graphique est significative, elle n'est que le signe de l'envahissement prochain du Farghestan des territoires d'Orsenna.

Le tableau que nous proposons ci-dessous représente une nouvelle distribution des noms propres du roman. Cette distribution s'articule autour des graphèmes ou des phonèmes primordiaux des onomastiques clés (soit lieux ou personnages) :

Farghestan	Orsenna	Vezzano	Maremma	Aldobrandi
Rhages	Ortello	Vanessa	Marino	Aldo
Tängri	Orlando	Salevaggi	Vanessa	Danielo
Trangée	Orseolo			
Gerrha				
Thargala				

Sagra				
Borgo				
Bordegha				
Rodrigo				

2-1 Sagra

Anagramme graphique ayant une origine dans le toponyme du Farghestan, Sagra est une ville d'Orsenna située à l'extrême sud d'un désert mort de l'Amirauté des Syrtes. Le nom tient par rapport aux autres paragrammes une importance particulière venue de son lien avec un pays adversaire. La préfiguration tient une grande signification pour Aldo, le héros et le narrateur du roman. Il voit dans la présence graphique du pays ennemi un signe précurseur de l'invasion. La promenade solitaire qu'il a faite à Sagra lui a confirmé son intuition. Présence symbolique mais aussi révélatrice, Sagra est placée sous l'image d'une ville détruite, elle devient du premier coup l'image prémonitrice d'Orsenna. La description donnée dans les pages 612-616 en témoigne : elle montre la destruction violente de la ville. D'après lui, Sagra représente l'avenir d'Orsenna dans le présent des Syrtes. Cette ville fait voir sous ses décombres « les matériaux massifs et nobles », « les granits et les marbres » d'Orsenna, tandis que l'eau filtre partout en ruisselets sur les pierres « dans l'égouttement nonchalant qui suinte d'une fin de bombardement ou d'incendie »³⁸. Les segments descriptifs disent clairement les ruines de la ville. Disons que le toponyme et la description se rejoignent pour jouer un rôle similaire dans le récit. Ils n'aboutissent pas seulement à la représentation du lieu, mais ils signalent un événement à produire sur le plan diégétique. Cependant, les ruines de Sagra ne sont jamais conçues par Aldo comme un signe d'inquiétude, au contraire elles paraissent comme un signe d'exaltation du paysage :

« Et pourtant la tristesse même de ce soleil flambant sur une terre morte ne parvenait pas à calmer en moi une vibration intime de bonheur et de légèreté. Je me sentais de connivence avec la pente de ce paysage glissant au dépouillement absolu. Il était fin et commencement »³⁹.

Sagra représente, à la faveur du paragrammatisme tissé avec le Farghestan, le premier appel de la terre inconnue auquel Aldo se résigne facilement. Il n'arrive même pas à cacher son émotion devant la ville détruite et éprouve les mêmes sentiments, lorsqu'il voit les

38 *Le Rivage des Syrtes*, p. 612.

39 *Ibid.*, p. 611.

premiers signes envoyés du pays ennemi : le navire mystérieux reconnu plus tard comme celui de Vanessa et l'homme étranger qui le surveille (celui-ci est identifié plus loin comme l'envoyé du Farghestan). Ces deux éléments constituent les premiers objets d'attraction et lui ouvrent de nouvelles perspectives :

« Il y avait une côte devant moi où pouvaient aborder les navires, une terre où d'autres hommes pouvaient imaginer et se souvenir »⁴⁰.

Le bateau et l'homme étranger confirment également la présence imminente de l'ennemi sur le territoire d'Orsenna. Son et lettre jouent donc sur l'essentiel et disent ce que le livre n'arrive pas à exprimer. L'événement inexprimable (l'envahissement) est renforcé par la réapparition des graphèmes emblématiques : G, R, H dans les villes d'Orsenna : Borgo, Bordeggha, étant des résidences d'Aldobrandi et de Danilo. La présence graphique est prouvée, comme nous le verrons plus tard, par un acte de trahison.

2-2 Rhages

Toponyme inventé, le Farghestan a été dès le début un élément de fascination. La transcription de l'onomastique sur la carte pousse Aldo à le prononcer et à ne pas se contenter seulement de le voir. L'aspect phonique souligne cependant un écart par rapport à l'aspect graphique. Cet écart est certainement dû à la lettre G qui peut transcrire à la fois le phonème [g] – car il est suivi d'une consonne H – ou le [ʒ] – si nous acceptons le fait que le H n'a aucun intérêt phonique. Il est donc envisageable de prendre en considération la voyelle E et d'articuler le nom propre d'une autre manière. L'hypothèse reste fragile à cause de la difficulté de la prononciation. L'écart du son et de la graphie crée un vide que l'invention du nom a déjà produit. Considéré comme un objet dont le nom est interdit dans le discours, le Farghestan est désigné par « là-bas »⁴¹. Le nom inventé donne place, afin de remplir le vide qu'il a laissé, à une dissémination de ses éléments graphiques ou phoniques dans le texte. Ce qui conduit en conséquence à l'apparition de certains paragrammes. La diffraction ne se limite pas seulement à des noms propres, elle inclut aussi des noms communs et des adjectifs. Ainsi, le texte forme un réseau de paragrammes chaque fois qu'il se trouve orienté vers ce nom. Le paragramme s'intègre progressivement dans son tissu jusqu'à devenir un élément indissociable.

40 *Ibid.*, p. 616.

41 *Le Rivage des Syrtes*, p. 633.

Ville farghienne, Rhages est considérée comme anagramme à la fois graphique et phonique, l'ambivalence de la lettre G est dissimulée ici. L'importance du toponyme provient des rapports graphiques qu'il entretient avec les autres mots clés. Outre qu'il attire sur lui une série paragrammatique très expressive, ses éléments sonores trouvent déjà un écho dans le titre. En fait, le titre du livre donne naissance au premier paragramme inscrit dans la constellation poétique de Rhages : « Rivage ». La disposition des graphèmes R-AGE ainsi que le nombre des lettres (six) manifestent la première participation du nom commun dans le réseau paragrammatique du toponyme. Tout concourt à montrer que le mot « Rivage » ne se rapporte qu'au Farghestan. Le titre « *Le Rivage des Syrtes* » sert donc comme une indication de l'autre côte innommée. Dans un autre sens, le nom commun est étroitement lié au Farghestan et non pas à Orsenna. La rareté d'utilisation de ce terme dans les structures du récit, le recours aux synonymes comme « côte » et « grève », montrent l'intention de ne pas le répéter dans la texture du livre pour garder son attraction. Par ailleurs, l'histoire nous informe que c'est du rivage du Farghestan que partent les trois premiers coups de canon annonçant le déclenchement de la guerre. Un autre point de lien intrigant réside dans le fait que le nom commun et le nom propre soulignent une seconde correspondance. Tandis que « rivage » signifie « une frange extrême de terre sans cesse contestée par la mer et que le mouvement des vagues inlassablement efface et retrace, cela n'est pas un lieu mais le support spatial d'une "pulsation" rythmique qui y a lieu »⁴², le toponyme quant à lui indique un pays situé entre la mer et le désert. Par ce statut, le Farghestan s'apparente au rivage. La liaison est renforcée par la métaphore qui fait des habitants farghiens un « sable mouvant, où chaque vague à peine formée est recouverte par un autre ». Nous sommes aussi sensible à l'homonymie qui existe entre l'onomastique inventée « Rhages » et le mot « rage ». Ce n'est pas sans valeur que Gracq fasse correspondre le son du toponyme au mot français. La correspondance fait penser immédiatement à un état d'agression.

Étant la couleur représentative de Rhages, le rouge est associé également à son système sonore. Le paragramme qui s'attache à son référent par le [r] initial et le [ʒ] final sert à tracer sur la carte les frontières interdites entre les deux pays combattants. La ligne rouge devient l'équivalent du danger dont le dépassement provoque l'éclatement de la guerre endormie entre eux. Couleur du sang, le rouge est de même l'emblème d'Orsenna. La chambre des cartes sollicite le regard par « une large tache de sang frais [qui] éclaboussait

42 MURAT, Michel. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq : étude de style I, Le roman des noms propres. op. cit.*, pp. 24-25.

le mur droit : c'était un grand drapeau de soie rouge [...] l'emblème d'Orsenna – qui avait flotté à la poupe de la galère amirale lors des combats du Farghestan »⁴³. Mais le rouge emblématique est écrasé dans les mains de Piero Aldobrandi sous une autre apparition symbolique de la Seigneurie « la rose rouge » :

« [...] il [Piero] écrasait une fleur sanglante et lourde, la rose rouge emblématique d'Orsenna »⁴⁴.

Point du croisement anagrammatique : rose/OR-senna ; rouge/RhaGE, la couleur permet l'association de ces deux toponymes dont la rencontre élabore un autre paragramme important : « orage ». Celui-ci appartient graphiquement aux deux champs des signifiants. La position que prennent les graphèmes dans la série onomastique détermine sa signification. Forme sensible de la conjonction, l'orage devient le signe annonciateur d'un événement à venir, il est le substitut métaphorique de la guerre à tout moment du récit. Les deux termes « orage », « guerre » apparaissent conjointement une seule fois au début du roman, quand Aldo s'oriente vers les Syrtes :

« "La guerre", et les couleurs si pures du paysage autour de moi viraient à une imperceptible teinte d'orage »⁴⁵.

L'apparition conjointe a pour objectif d'identifier l'orage à la guerre, séparée du reste de la phrase par les guillemets. L'orage adopte ultérieurement le rôle de menace ; son apparition se trouve attachée à la proximité du Farghestan. Au moment où Aldo s'approche du Tängri, un bruit d'orage sourd. La répétition du terme à trois reprises en deux pages célèbre le fait que le texte se tourne vers la concentration paragrammatique à l'approche du lieu interdit. Outre qu'il met l'accent sur d'autres paragrammes tels que « nuage », « sauvage »⁴⁶, le texte dit la gravité de la situation. Le jeu initial de substitution du rôle orage/guerre est très expressif, il s'éclaircit dans le chapitre 9. Lorsqu'Aldo décide de franchir la frontière farghienne, « de gros nuages d'orages »⁴⁷ montent sur l'horizon et annoncent l'arrivée de quelque chose de grave. Avec le rapprochement du Farghestan, l'orage disparaît au profit de la présence de l'onomastique :

43 *Le Rivage des Syrtes*, p. 576.

44 *Ibid.*, pp. 646-647.

45 *Le Rivage des Syrtes*, p. 563.

46 *Ibid.*, pp. 684-686.

47 *Ibid.*, p. 740.

« 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 réveilla le tonnerre caverneux des vallées, on entendit se répercuter trois coups de canons »⁴⁸.

Le texte dit d'une manière métaphorique la déclaration de guerre et l'éclatement d'orage mais sans les nommer. Les deux paragrammes restent absents du discours pour laisser place au surgissement du toponyme inventé « Rhages ». Comme un orage lointain, la répercussion des canons ne résonne qu'après l'éclair. La disparition de ces deux paragrammes peut être expliquée aussi par l'association de « Rhages » et de « rivage » dans la même phrase. Remarquons qu'une seule virgule sépare les deux termes. La présence et l'absence des paragrammes (« guerre », « orage ») s'avèrent donc conditionnées par celles du nom propre. Ceux-ci sont simultanément évoqués au début du récit et disparaissent à la fin. Le paragramme, après avoir conduit à la mise en place de la diégèse, affirme Michel Murat, s'estompe. Celle-ci s'effectue au moment où un sens explicite, remplaçant une anagramme, dessine les contours du mot-thème absent.

Nous notons rapidement un autre toponyme appartenant au réseau onomastique des villes farghiennes, qui peut donner à lire la guerre dans ses graphies : Gerrha-guerre.

2-3 Orsenna

Après avoir enlevé l'OR, graphèmes avec lesquels elle participe à la configuration de l'orage, Orsenna donne à lire à la fois « senne » et « scène ». Ces derniers sont inclus en anagramme dans son réseau onomastique : /orS3Na/-/S3N/. La première définit Orsenna comme un filet entré dans le filet d'anagramme, alors que la deuxième phonique apparaît à la fin du récit dans la parole du vieux Danilo : « Orsenna est *entrée en scène* maintenant. Orsenna ne reculera pas »⁴⁹. Orsenna devient désormais une « scène » de représentation ouverte par les « trois coups de canons », mais que le récit escamote. Le récit détermine ici son projet littéraire qui se définit par l'illusion non pas du réel mais du théâtre, c'est-à-dire illusion d'une illusion.

Ortello, domaine du vieux Carlo, est le seul toponyme qui forme un lien paronymique avec Orsenna. La redondance du nombre des lettres, la position similaire des graphèmes : Or+consonne+e+2 consonnes identiques+voyelle, le définissent comme la terre par excellence d'Orsenna. Son rôle dans le récit est fixé comme toponyme confirmant

48 *Ibid.*, p. 745.

49 *Le Rivage des Syrtes*, p. 833.

parfaitement la géographie du Pays. D'autre part, le rapport paragrammatique d'Orsenna avec ses autres villes, surtout l'Amirauté des Syrtes, est illustré depuis les consonnes sonores : S, R. Par un réarrangement des lettres Orsenna préfigure l'anagramme « rose », connue comme l'emblème du pays. Mais elle annonce dans un autre endroit son écrasement prochain, puisque les graphèmes du nom propre côtoient dans une seule phrase le mot « mort ». La nouvelle figure du paragramme est motivée par la conjonction des deux éléments graphiques [or] :

« [...] un demi-cercle de lumières inégales cernait l'eau gardée, comme la rangée de flotteurs d'une senne : les douces, les pacifiantes lumières d'Orsenna, pareilles aux yeux ouverts d'un mort montant leur garde endormie sur la mer apprivoisée »⁵⁰.

La deuxième série paragrammatique articulée autour des graphèmes OR révèle le contenu du filet-Orsenna.

2-4 Maremma

Le toponyme trouve un rapport graphique dans la série onomastique d'Orsenna et du Farghestan. La conjonction des lettres A, R ainsi que leur position le rapprochent phonétiquement du Farghestan, tandis que les graphèmes : E intérieur, A final, partagent la même position que ceux d'Orsenna. Le nombre de ses lettres présente une équivalence avec cette dernière. Nous pouvons alors dire que Maremma est le point de croisement de ces deux pays. Campé sur une lagune, la ville est une francisation du mot italien « maremma » qui désigne un terrain marécageux en bordure d'un littoral. L'onomastique trouve sa signification dans les caractères géographiques du lieu qu'il désigne. « Marais », « lagune » sont les lieux constitutifs de la ville.

Maremma forme autour d'elle une série paragrammatique essentielle qui s'enracine dans sa graphie et qui joue un rôle important dans la diégèse. La ville fait entendre un bruit qui capte l'audition :

« Un faible et profond murmure entrait par les fenêtres, peuplait maintenant le silence [...] Sur le front de mer, les premières façades de Maremma [...] sortaient vaguement de l'ombre. [...] une rumeur plus lointaine immobilisait ces faces de pierre. [...] les rouleaux de vagues gonflés par la marée déferlaient en paliers phosphorescents de neiges écumeuses, [...] une nappe aveuglante venait se défroisser à mes pieds même sur les eaux mortes »⁵¹.

50 *Ibid.*, p. 727.

51 *Le Rivage des Syrtes*, p. 644.

Le texte unit tous les paragrammes topographiques qui désignent effectivement le toponyme dans le récit : « marée », « mer », « marécage ». Et il définit la source du bruit que la ville ne cesse de faire entendre : « rumeur », « murmure », considérés comme des paragrammes préfigurés dans sa graphie. La rumeur de la ville vient répondre à celle de la mer, tout en indiquant le lieu d'origine des bruits, qui est sans doute le Farghestan, absent du texte. Ville de marais, Maremma bourdonne comme un marécage dont Aldo voit dans le murmure, interprété comme la poussée d'une « fièvre des marées », une manifestation de la « haute marée émotive qui submergeait Maremma »⁵². C'est par ce biais que le toponyme dessine le rapport entre les deux pays adversaires.

3- Kérantec

C'est le seul toponyme imaginaire que nous pouvons relever dans *Un beau ténébreux*. Il relève du procédé auquel Gracq se réfère dans l'invention des noms de lieux dans son œuvre romanesque. L'ambiguïté l'enveloppe : nous ne savons pas exactement s'il désigne un pays ou une ville. Les deux termes reviennent dans la parole du narrateur-personnage. Cette ambiguïté renvoie probablement à l'hétérogénéité de l'œuvre dans sa substance. La description donnée célèbre un paysage triste dont les éléments s'apparentent à celui d'Argol : plage vide, port désert, ciel gris, château en ruines.

Le rapport paragrammatique qu'il tisse avec les autres toponymes semble faible. Le château de Roscaër est l'unique paragramme inscrit dans la graphie du toponyme. La motivation est élaborée à partir de la consonne [r] et de la consonne sèche [k] que marquent les parties initiale et finale du nom propre. Le [k] est considéré comme le phonème essentiel dans la constitution du système onomastique concernant ce nom de lieu⁵³.

4- Moriarmé et Falizes

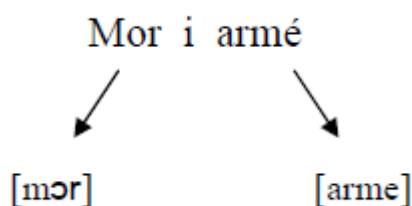
Contrairement à *Un beau ténébreux*, *Un balcon en forêt* préfigure de nombreux toponymes situés dans l'Ardenne où se déroule le récit. Certains y sont étrangers comme : Brayé, nom inventé par Gracq désigne des taillis à deux kilomètres des Falizes ; Spa, ville belge à une centaine de kilomètres de la frontière franco-belge et qui ne peut être perçue depuis les

52 *Ibid.*, p. 808.

53 Cela sera étudié plus loin dans les pages où nous parlons du rapport entre toponyme et anthroponyme.

Ardennes françaises. Parmi les autres toponymes correspondant à la réalité, nous relevons : Charleville, Meuse, les Buttés et les Mazures, tandis que Moriarmé est un nom fictif, dérivé des noms réels. Il vient de la contraction de Morialmé, village belge au sud-est de Charleroi, et de Monthermé, bourg situé sur la Meuse à une vingtaine kilomètres au nord de Charleville. La fusion de ces deux noms réels donne naissance à un nom irréel et réalise le dessein de s'éloigner de la réalité, tout en créant un paysage synthétique. Les noms de lieux dans le roman ne sont donc pas présentés d'une manière reconnaissable. Les éléments réels apportés à la fiction passent par une transformation pour qu'ils suggèrent des paysages recomposés, souvent fondus l'un dans l'autre.

Moriarmé est la première station dans le trajet de « Grange », le héros, où il rencontre son colonel. C'est une petite ville à partir de laquelle il doit rejoindre la maison forte des Falizes, lieu de son affectation. Le toponyme inventé attire l'attention par sa sonorité qui unit la mort à l'armée :



L'union se produit de fait par l'association des premières et des dernières syllabes des noms réels. Ainsi le nom propre organise autour de lui un champ paragrammatique motivé par la présence phonique du signifiant dans des autres mots comme le montre l'exemple ci-dessous. La série des anagrammes crée un environnement de guerre dont Grange suit la marche avec une grande indifférence :

« La lumière avait baissé : un large croissant d'ombre brusquement froid qui tombait de la falaise mordait déjà au-delà de la Meuse sur la rive de Moriarmé [...]. La guerre ? Se disait-il en secouant les épaules d'un geste hargneux – et qui sait même s'il y a une guerre ? S'il y en avait une, on le saurait. Mais malgré lui, il se sentait nerveux ; il songeait à cette armée autour de lui comme un dormeur sur l'herbe »⁵⁴.

L'apparition de Moriarmé dans le texte donne lieu à un investissement paragrammatique très vaste. C'est autour de la conjonction de phonèmes [o], [r] et [m] que s'articule l'espace paragrammatique : « mordait », « dormeur », « ombre », « tombait ». Le système des noms propres n'est pas clos, comme nous l'avons déjà remarqué, sur des liens internes. Il peut

54 *Un balcon en forêt. Œuvres Complètes II. op. cit., p. 25.*

unir des toponymes à un ensemble de mots-clés : verbes, noms communs et adjectifs. L'articulation est aussi rendue très sensible par le verbe « mordait », dont la première syllabe constitue l'aspect phonique du signifiant « mort ». L'adjectif « dormeur », qui suggère l'état inerte de l'armée, compose également « la mort » par un réarrangement des phonèmes. Nous pouvons dire que le groupe onomastique n'est choisi que pour constituer l'anagramme absente. Le choix du toponyme n'est donc pas fortuit, puisqu'il détermine à l'intérieur de ses phonèmes le destin de l'armée. Ce qui est suggéré par l'onomastique se trouve concrétisé dans les dernières pages du récit : mort des soldats français après l'attaque violente des Allemands. Son et sens jouent ici le rôle directeur.

Nous pouvons distinguer dans le même passage une autre série paragrammatique bâtie à partir de la consonne [m] : « Meuse », « brusquement », « armée », souligné comme anagramme phonique du nom inventé. Puisque c'est elle seulement qui donne la cohésion au texte, la sonorité des noms inventés est beaucoup plus soignée. L'importance est que le nom propre soit « accepté organiquement par la phrase ou par le développement où il entre »⁵⁵.

À l'instar de Moriarmé, Falizes est composé de la rencontre du nom Flize, bourg sur la Meuse, et de la Falizette, défilé au nord-ouest de la ville. Ainsi le toponyme inventé compose-t-il quelques paragrammes motivés par la présence du phonème [z] tels que : Meuse, maison à laquelle est attaché « la maison des Falizes » :

« La maison forte des Hautes-Falizes était un des blockhaus qu'on avait construits en pleine forêt pour interdire aux blindés l'accès des pénétrantes descendant de l'Ardenne belge vers la ligne de la Meuse »⁵⁶.

Il est nécessaire de signaler que le roman *Un balcon en forêt* présente un amalgame de noms propres. Notre étude se borne aux plus importants qui se rapportent directement à la diégèse. L'apparition des toponymes réels souligne, par rapport aux itinéraires de Grange, une impossibilité de localisation dans la forêt de l'Ardenne. Parfois le nom géographique se manifeste dans le récit sous la forme raccourcie, comme « Buttés »/« Les Hauts-Buttés », tout en créant de légers écarts avec la vraisemblance. Tout cela conduit à lui ôter le caractère authentique d'un récit de guerre.

55 ROUDAUT, Jean. « L'écrivain au travail ». *art. cit.*, p. 17.

56 *Un balcon en forêt*, p. 9.

II- Anthroponymes et paragrammatisme

1- Albert

Le système des anagrammes permet de fonder une typologie des personnages et de déterminer les rapports entre eux d'un côté, et entre les toponymes d'autre côté. Ce qui mérite d'être montré ici, c'est que les héros gracquiens (Albert, Aldo et Grange) se trouvent dépourvus de nom de famille, c'est-à-dire qu'ils restent toujours dans l'anonymat. Allan est le seul personnage principal (*Un beau ténébreux*) que Gracq différencie, en lui accordant un nom complet. Autrement dit, il le définit en lui attribuant une identité claire. De ce fait, nous pouvons conclure que les êtres gracquiens dans les romans portant un titre de lieu sont considérés comme des éléments marginaux dans l'histoire. Toute la priorité est donnée à l'espace et à sa constitution, mais cela n'empêche pas d'examiner de près les noms propres des personnages afin de préciser la nature du lien avec les toponymes. À l'évidence, l'anthroponyme établit des rapports paragrammatiques qui conduisent à découvrir le jeu de concordance ou d'opposition où s'inscrit le héros. Le paragrammatisme explique peut-être la façon que l'écrivain emploie pour combler le vide du personnage ou l'absence d'identité.

Partant d'« Albert », nous trouvons que l'onomastique forme avec « Herminien » un lien anagrammatique élaboré à partir de l'association des graphèmes ER. Ce lien fait de lui un double. Pourtant il n'est pas tout à fait évident, puisqu'Albert appelle à la fois Herminien ami et ennemi. Le rapport onomastique paraît encore faible ou presque absent avec l'autre nom propre : Heide, la seule femme dans le récit. Albert la refuse sous prétexte que celle-ci le distrait de son travail métaphysique. Le refus est traduit tout d'abord par un refus graphique avant d'être sentimental. À l'opposé, le rapport graphique semble très fort entre les deux intrus d'Argol : Heide et Herminien, il est illustré depuis des graphèmes communs : H, E (la voyelle marque doublement les deux anthroponymes). Le lien onomastique définit donc la relation entre les protagonistes d'Argol. Cette relation est bien éclairée lors de leur réunion à la même table. La présence de Heide entre Albert et Herminien était un facteur suffisant pour «faire flotter entre eux une atmosphère dangereuse, enivrante et vibratile, qui se dissipait et se renaissait à leur contact comme si l'on eût écarté ou rapproché les lames d'un condensateur électrique »⁵⁷.

57 *Au château d'Argol*, p. 23.

Le chapitre 2 d'*Au château d'Argol* nous informe que c'est le prénom étranger à la langue française « Heide »⁵⁸ qui attire l'attention d'Albert lors de sa lecture de télégramme d'Herminien. Cet intérêt accordé au substantif féminin est dû effectivement à l'ignorance de sexe de Heide qui reste en question jusqu'à son arrivée.

2- Aldo

L'onomastique trouve un écho en plusieurs noms propres dans le roman du *Rivage des Syrtes*. Aldo est ainsi inclus graphiquement en Orlando et en Daniello. La graphie d'Orlando, ami d'Aldo, le contient comme une « virtualité » de ce dernier, mais c'est un « Aldo inaccompli »⁵⁹. Car il reste, d'après Michel Murat, satellite d'Orsenna, (Orlando-Orsenna), incapable donc de la transgression. Son rôle est limité dans un rapport d'amitié et de commentaire.

Aldo a un père mais le récit lui refuse ce père, il ne le nomme pas. Sans nom de père ni nom de famille, Aldo cherche une paternité qui peut l'identifier. Les combinaisons graphiques du signifiant lui garantissent une paternité symbolique. Le vieux Daniello paraît un excellent type de paternité en tant que nom, car il contient Aldo. Le rapport paragrammatique permet à Daniello d'affirmer qu'il « étai[t] avec [Aldo] sur le bateau »⁶⁰ lors de la transgression des frontières marines entre Orsenna et le Farghestan. D'autre part, l'onomastique est portée dans la graphie d'Aldobrandi qui sert de garant à un nom de famille symbolique. Danilo et Aldobrandi peuvent être donc considérés comme des doubles d'Aldo. Ainsi Vanessa Aldobrandi, qui est le seul personnage secondaire doté d'un nom de famille, porte la préfiguration d'Aldo. Elle devient, selon Michel Murat, la vraie mère de l'amant. Ayant une valeur suggestive, l'effigie de Piero Aldobrandi (transfuge d'Orsenna qui soutient le siège des forteresses farghiennes), joue le rôle de l'ancêtre dans le palais de Maremma. Son apparition dans la chambre de la femme se rapporte à l'intrigue et donne une justification à la présence d'Aldo dans cette ville. Attiré par le charme de Vanessa, Aldo se trouve dans la peau d'un traître. Sa présence à Maremma signifie une possibilité qui s'offre et une tentation de passer de l'autre côté : le Farghestan. Le passage qui se concrétise dans le chapitre 9 éveillant une guerre endormie entre Orsenna et le Farghestan. Le tableau de Piero qui orne la chambre de la femme décrit déjà l'incendie de

58 Prénom allemand signifie la lande, Gracq affirme l'avoir choisi comme tous les autres noms de ses personnages pour sa sonorité.

59 MURAT, Michel. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq : étude de style I, Le roman des noms propres. op. cit.*, p. 14.

60 *Le Rivage des Syrtes*, p. 826.

Rhages et annonce également la destruction prochaine d'Orsenna. Nous avons déjà mentionné que la rencontre de ces deux toponymes compose l'orage signifiant la guerre dont le récit dit l'imminence. Le paragrammatisme n'a pas seulement une fonction homogénéisante, mais aussi signifiante. La série anagrammatique faite à partir des phonèmes ou des graphèmes d'un nom propre permet d'éclairer en profondeur l'intrigue.

Le système paragrammatique est un moyen qui aide à identifier Aldo par rapport aux autres personnages et aux toponymes où il surgit.

3- Allan

Dans *Un beau ténébreux*, le rapport onomastique permet aux personnages de se réunir en couple. Par exemple les graphèmes partagés E, N, R, I entre Henri et Irène les identifient comme un couple marié ; la lettre R doublement figurée et le G motivent le rapport paragrammatique entre le narrateur Gérard et Gregory, l'ami d'enfance d'Allan. Quant à Allan Patrich Murchison, il est le seul héros gracquien doté d'un nom de famille. Gracq le distingue par cette attribution en raison de l'accomplissement de sa recherche. Ce qui l'intéresse n'est plus la recherche d'un espace idéal, mais l'achèvement de la quête. Il est le seul parmi les personnages centraux de Gracq qui réalise ce qu'il veut : le passage de l'autre côté du monde. Il franchit les frontières au moment où il le décide. Par contre, Aldo les dépasse mais sans atteindre l'objectif. Allan entre en scène, en acquérant déjà le secret de la vie. Pour cela, il fascine les autres personnages, sa chambre est un lieu de transgression. En se suicidant avec sa compagne Dolorès⁶¹, Allan couronne sa quête, c'est-à-dire qu'il tire les conséquences de sa connaissance. La lettre commune L fait de Dolorès le double féminin d'Allan, sa complice et son alliée, alors que la syllabe [zõ] de Murchison trouve son écho au « poison » qu'il a pris. Porteur de l'espoir de changement et de la vérité, Allan paraît comme une synthèse d'Albert et d'Herminien, car ce dernier achève aussi la quête du double. Cette hypothèse est renforcée par les lettres communes : les AL initiaux et le N final qui l'unissent respectivement aux personnages d'Argol. La répétition des mêmes graphèmes AL dans Albert et Allan souligne une alliance d'anthroponymie. Ce qui nous amène à dire que la parenté phonique rend ce dernier un double complémentaire d'Albert.

61 Le prénom est d'origine espagnol du latin « dolor », désigne les sept douleurs traditionnelles de la vierge Marie. Son choix n'est pas sans valeur et se rapporte encore à la fin tragique du récit : Dolorès choisit librement mourir le même jour avec Allan. Les références bibliques s'y multiplient comme nous le verrons plus tard.

Christel, la femme la plus importante du récit, semble attachée graphiquement à Allan Patrich par la lettre L et phonétiquement par la consonne sèche [k]. Mais celui-ci l'a refusée, car elle craint la mort et préfère l'attente. La crainte de la mort la rapproche de Jacques, son admirateur et qui tisse déjà avec elle un rapport onomastique à la faveur du phonème [k]. Christel forme encore à partir de ce phonème des rapports paragrammatiques avec la croix qu'elle porte :

« Je remarquai à son cou, pour la première fois, une petite croix d'or suspendu à un collier, avec laquelle, en parlant, parfois elle [Christel] joue »⁶².

L'apparition de ce signe dès le début prend signification à la fin, la croix se dessine sur le lit d'Allan tout en annonçant la scène finale du récit : la mort du héros. La motivation entre les différents termes dans ce récit, remarquons-nous, est à la base de la consonne [k].

4- Grange

Le tableau des noms propres concernant l'œuvre romanesque de l'écrivain montre que la majorité des noms de personnages représentant l'armée dans *Un balcon en forêt* se forme depuis le phonème [v] : Vignaud, capitaine ; Verain, capitaine ; Hervouët, soldat ; Olivon, caporal ; Lavand, lieutenant. L'aspirant Grange, pour qui la guerre reste une possibilité et non une réalité, se trouve fatalement lié à celle-ci par un rapport graphique illustré à partir des graphèmes : G, R, E. La guerre qui paraît irréaliste à Grange met fin à sa vie ainsi qu'à la quête de son identité. Dans le cas de cet anthroponyme, nous signalons que le transfert reporte le nom d'un lieu sur un personnage. En d'autres termes, le nom propre a pour origine « grange », un nom commun qui désigne un lieu clos servant à abriter la récolte. Ainsi l'onomastique renvoie-elle d'une manière ou d'une autre au grenier où Grange passe la première nuit à Mariarmé lors du jour de son arrivée. Si Albert et Aldo restent seulement dépourvus de nom de famille, Grange semble à la fois sans prénom et sans nom de famille. Toutefois ce n'est pas la seule fréquence dans *Un balcon en forêt*. Madame Tranet, la propriétaire du café des Plantes, dont le prénom indique le nom du Mont-Tranet, une hauteur que longe la route de Revin aux Hauts-Buttés, souligne une autre occurrence.

Les graphèmes G, R, A et le phonème sec K sont aussi la matrice de l'invention onomastique chez l'écrivain, ils trouvent la source dans le pseudonyme qu'il a choisi : Gracq. La diffusion graphique ou phonique s'élargit pour comprendre la création littéraire.

Nous nous demandons si Gracq veut faire de Grange et de Gérard une préfiguration de lui-même ?

III- Des liens secrets

1- Albert-Argol

Le paragrammatisme ne concerne pas seulement les toponymes ou les anthroponymes, des relations paragrammatiques lient de même le système onomastique de toponymes à celui d'anthroponymes. Le lien est élaboré soit à partir de graphèmes, soit de phonèmes semblables. Ce lien paraît clair entre Albert et le pays d'Argol : la résonance que crée la conjonction de la voyelle A initiale avec la consonne liquide en Albert, vibrante en Argol, les rend très sensibles à l'audition. En plus, les lettres A, R, L sont des éléments partagés entre les deux onomastiques. L'association de ces deux noms aide à composer le Graal qui définit la recherche d'Albert en Argol. Dans l'avis au lecteur, l'écrivain déclare que le récit présente la « version démoniaque »⁶³ de la légende du Graal. Puisque les lieux d'Argol se présentent comme des lieux légendaires, ils attribuent aux personnages des caractères mythiques. Albert-Perceval saisit dès son arrivée la vérité de ces lieux. En Argol, il est en quête du sens de la vie et de la mort, il veut « pénétrer les arcanes les plus subtils de la vie pour en éteindre les plus exaltantes réalités »⁶⁴. Il est convaincu que la vérité absolue ne peut être atteinte qu'au-delà de la vie. Car elle nécessite le franchissement des limites ; elle passe, sans doute, par la mort. La venue de Heide et d'Herminien trouble sa quête. Heide représente, dans un premier temps, Kundry, la tentatrice dont Albert refuse de céder au charme, car il veut préserver sa vie spirituelle. En revanche, la femme incarne le Graal que Perceval-Albert cherche et refuse en même temps. Herminien-Amfortas possède indûment le Graal ; le viol est la marque de la possession. Albert soigne Heide, la fait revivre et il devient désormais le serviteur du Graal. Pourtant, l'image atroce de cette nuit horrible, lorsqu'il l'a découverte violée en pleine forêt, reste dans son esprit. Désormais, il se rend compte que le Graal ne s'obtient qu'au prix du sang et de la mort. D'après lui, Herminien est responsable de cette blessure inguérissable, non avec haine mais dans une « fraternelle connivence »⁶⁵. Heide et Herminien sont indissolublement unis par cette blessure, alors qu'il ne peut pas les rejoindre. Il se compare à Perceval qui ne peut pas sauver Amfortas ou

63 *Au château d'Argol*, p. 4.

64 *Ibid.*, p. 9.

65 *Ibid.*, p. 68.

arrêter le sang de couler. La blessure d'Herminien, lorsqu'il est tombé de cheval dans la forêt, représente la blessure d'Amfortas. Elle est la marque indubitable de son alliance avec Heide. Blessure et graphèmes célèbrent l'union de ces deux personnages ; c'est ainsi Heide qui prend soin de lui. Au moment où Albert entre dans la chambre d'Herminien pendant son absence, il découvre la gravure de Perceval. Elle lui livre le secret qu'il n'a jamais cessé de rechercher. Dès lors, il comprend que sa quête est vaine « non pas peut-être dans son mouvement, note Yves Bridel, mais dans son but qui reste inatteignable : la blessure ouverte ne sera jamais guérie »⁶⁶. Albert reste alors dévoré par son désir du Graal, sa quête n'est plus un chemin qui le mène à la vie mais à la mort. Le mythe change de signe : il n'est plus porteur de vie mais de mort. La quête du Graal n'est plus quête du bien ; elle est la recherche du sens de la vie qui doit passer par la mort. Autrement dit, elle n'aboutit que dans un ailleurs, un au-delà des limites de la réalité.

La liquidité de la consonne [l] dans Albert et Argol fait penser à l'élément liquide qui prend divers aspects dans le récit : « mer », « rivière », « océan », « ruisseaux », « mare », « marécage », « pluie ». La valeur de la lettre liquide dans ce récit réside dans sa puissance d'évoquer l'eau, qui permet aux personnages de communier avec le cosmos :

« Il leur sembla que leurs muscles participaient peu à peu du pouvoir dissolvant de l'élément qui les portait : leur chair parut perdre de sa densité et s'identifier par une osmose obscure aux filets liquides qui les enserraient »⁶⁷.

Nous voyons ici un rapprochement des idées entre Gracq et les Surréalistes. L'écrivain ne reconnaît pas les limites qui privent l'homme de ses rêves. Pour cela, il se délivre de toutes les entraves qui musèlent son imagination et frustrant ses désirs. Son rêve de la communion avec le monde trouve son terme dans les lignes de ce texte-ci. Pour lui, les objets dans le monde cessent d'être contradictoires, ils se trouvent en communication perpétuelle. Les écrivains surréalistes ne sont pas loin de cet objectif, ils considèrent la surréalité comme le lieu de la réconciliation des contraires. L'univers n'est donc plus perçu comme en contradiction. À ce propos André Breton affirme qu'« il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus

66 BRIDEL, Yves. *Julien Gracq et la dynamique de l'imagination*. Lausanne : l'Age d'Homme, 1981, p. 72.

67 *Au château d'Argol*, p. 46.

contradictoirement »⁶⁸. Le rêve de Gracq et du Surréalisme s'investit donc dans la rêverie aquatique. Et c'est le langage poétique qui entre en possession de ce projet.

2- Vanessa-Maremma, Vezzano, Selvaggi

C'est d'une manière indirecte qu'Aldo tisse des rapports paragrammatiques avec les lieux du récit. À la faveur des relations onomastiques avec Vanessa Aldobrandi, il s'inscrit dans les toponymes. Celle-ci se trouve préfigurée en différents noms de lieux, par exemple Maremma transcrit parfaitement son prénom. Tandis que la position des voyelles identiques correspond exactement dans les deux noms propres : VAnEssA–MArEmmA, les consonnes du surnom de ville « Venise des Syrtes »⁶⁹, que sa topographie lui accorde, tracent celles de Vanessa : VeNiSe-VaNeSSa. Maremma semble comme le royaume de Vanessa, son palais est la source des bruits qui troublent la ville. Maremma est une ville de marais d'où proviennent la fièvre et les rumeurs, et dont Vanessa concentre en elle le principe actif :

« Elle était la floraison germée à la fin de cette pourriture et de cette fermentation stagnante – la bulle qui se rassemblait, [...] qui rendait son âme exaspérée et close dans un de ces éclatements gluants qui font à la surface des *marécages* comme un crépitement vénéneux de baisers »⁷⁰.

Sagra, où Aldo découvre le bateau de Vanessa, compose aussi partiellement les graphies de cette dernière.

Point noir piqué sur la nappe bleue dans la chambre des cartes, Vezzano, cette minuscule île, anagrammisme également le nom de Vanessa. Cependant, l'anagrammatisme est accompagné de quelques modulations : inversion des graphèmes /ss/ en /zz/ ; changement de l'ordre des consonnes de /v. n. s/ à /v. z. n/ ; transformation de /a/ final en /o/, marque de masculin comme dans le prénom d'Aldo. La triple inversion, note M. Murat, s'accorde à la conjonction symbolique et sexuelle d'Aldo et de Vanessa. Vezzano est donc à la fois le lieu du rendez-vous et de leur alliance « qui se consomme dans une ellipse du récit ; elle correspond aussi à l'ambiguïté sexuelle manifestée par la topographie de l'île, à la fois

68 BRETON, André. *Second manifeste du Surréalisme 1930. Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1988, p. 781.

69 *Le Rivage des Syrtes*, p. 624.

70 *Ibid.*, p. 701.

cave, crypte et donjon, falaise, et à sa bi-valence symbolique : de loin blanche [...] et euphorique [...], de près grise [...] et dysphorique »⁷¹.

Les jardins Selvaggi sont une autre anagramme partielle du nom Vanessa, les graphèmes S, V, E, A soulignent la parenté graphique entre les deux onomastiques. Ce lieu marque la première rencontre d'Aldo et de Vanessa en Orsenna, il est donc un homologue fonctionnel de l'îlot Vezzano. Remarquons que la contiguïté syntagmatique des jArdins SELvaGGi se préfigure graphiquement en FARGhEStan. Lieux de rencontre des deux amants, Selvaggi, par cette préfiguration graphique, et Vezzano en tant que lieu d'où Aldo voit Tängri, constituent la première provocation vers la transgression du Farghestan. La parenté phonique ou graphique tissée avec le toponyme révèle le rôle que peut jouer la femme dans ce récit. Vanessa paraît la véritable meneuse du jeu, alors qu'Aldo n'est l'agent de l'action que par ses rapports avec elle. Aldo est donc soumis au pouvoir d'Aldobrandi avant le début de l'action proprement dite.

3- Marino-Maremma

Entre le capitaine Marino et Maremma naît un rapport paragrammatique motivé par la participation de la même syllabe [mar]. Le paragrammatisme concrétise une appartenance symbolique de Marino à Maremma ou à l'Amirauté des Syrtes. Ainsi l'association de ces deux onomastiques montre le métier du capitaine et son domaine. Marino donne à lire d'emblée « marin » : c'est-à-dire que le nom propre détermine la fonction, tandis que la mer est incluse dans le toponyme Maremma comme anagramme graphique qui précise en même temps l'univers du travail.

Dans les deux autres romans, le rapport entre toponyme et anthroponyme nous paraît moins étonnant que dans *Au château d'Argol* et dans *Le Rivage des Syrtes*. La seule relation qui nous semble intéressante dans *Un beau ténébreux* est celle entre la propriétaire de l'Hôtel des Vagues Kersaint et le toponyme Kérantec. À l'opposition des personnages-vacanciers qui restent étrangers, les graphèmes identiques dans ce cas servent de garant pour affirmer l'appartenance à la région. Mona dans *Un balcon en forêt* constitue un rapport graphique avec le nom de lieu Moriarmé, motivé par l'association des lettres MO. Le paragrammatisme souligne ici une fonction d'homogénéisation ; Mona échappe à la mort.

71 MURAT, Michel. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq : étude de style I, Le roman des noms propres. op. cit.*, p. 17.

Après avoir examiné les règles de l'invention onomastique, nous nous intéressons à dégager les traits caractéristiques de l'espace gracquien à travers l'étude du langage scientifique qui aboutit à donner forme aux différents lieux des romans.

Chapitre 2

Topographies gracquiennes

Il est évident que l'objet de la géographie est l'espace. Louis Poirier, comme nous l'avons déjà mentionné, est tout d'abord professeur de géographie avant de devenir écrivain. Cette autre activité ne le distrait pas de son premier métier, les espaces naturels, urbains ou les lieux construits occupent une grande place dans ses écrits littéraires ou critiques. Les géographes le considèrent parmi les rares écrivains pour qui le paysage et les lieux sont l'objet d'une célébration constante. Ils lui accordent une importance particulière au sein des romanciers du XX^e siècle, cette importance est due certainement à sa formation géographique. Ainsi, l'écrivain ne s'attarde-t-il pas à imprégner son écriture littéraire par son savoir géographique. Les connaissances scientifiques sont donc mises au service de la littérature ; nous trouvons, chez lui, des notions techniques empruntées à la géomorphologie et à la géologie. Celles-ci, en conservant dans la description des lieux leur valeur explicative, visent à tracer les signes d'un rapport avec le monde. Gracq y recourt pour deux raisons : présenter les différents aspects de ses paysages et dévoiler le rapport existant entre l'homme et l'univers.

D'après Jean Le Men, toutes les sociétés fournissent aux hommes (qui les constituent) une vision de l'espace à partir de laquelle un lien naît entre l'homme et le cosmos. En revanche, l'espace anthropologique « est structuré en fonction de données qui ont deux origines apparemment opposées et peu conciliables : des faits géographiques d'expérience quotidienne (mouvements des astres, direction des vents, présence de reliefs ou de mer, etc.) et des faits d'organisation sociale qui se trouvent alors transposés dans le monde »⁷². Par opposition aux romanciers du roman engagé et du Nouveau Roman annonçant le divorce de l'homme et du monde, Gracq aspire à renouer avec « ces noces rompues »⁷³ de

72 LE MEN, Jean. *L'Espace figuratif et les structures de la personnalité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1966, p. 14.

73 GRACQ, Julien. *Pourquoi la littérature respire mal. Préférences. Œuvres Complètes I. op. cit.*, p. 879. Le terme de la « plante humaine » est repris aussi dans *Les Yeux bien ouverts*. Cela montre l'intérêt que l'écrivain attribue à ce genre de vie végétative donné à ses personnages.

l'homme et du monde. Pour cela, le paysage, surtout le paysage naturel, prédomine, il constitue la première thématique végétale de la « plante humaine ». Des liens d'alliance, d'échange se forment dans son écriture romanesque entre l'homme et le monde, tout en élaborant cette sorte de mariage :

« [...] ce qui me frappe, c'est une exclusion délibérée et systématique. L'exclusion de cette espèce de mariage, mariage d'inclination autant et plus que de nécessité, mariage tout de même confiant, indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte, et qui fonde ce que j'ai appelé pour ma part la *plante humaine* »⁷⁴.

Le lexique géographique que Gracq utilise pour décrire ses lieux donne sens aussi à sa fiction. Il élabore la trame du récit. Loin d'être une simple pause dans le mouvement narratif, comme dans la littérature des Anciens, la description gracquienne devient en quelque sorte le relais d'une narration classique. Elle pourrait déceler des événements à venir, car elle ne se contente pas d'évoquer l'objet, le lieu ou le paysage. Au contraire, elle les décompose, en montrant leurs grands mouvements. Le lecteur, en examinant cette décomposition, doit deviner l'événement. D'après Marc Brosseau, la description constitue plus que des lieux du texte où vient s'accumuler l'ensemble des informations de la narration, elle relance le récit ou le fait sortir de sa fiction. Lorsque l'homme cherche à révéler des signes, voire des présages, le paysage apparaît comme une suite de véritables objets herméneutiques. Il s'agit d'un dialogue incessant entre lui et le paysage, et le rôle de l'homme est de déchiffrer les signes. Ce dialogue conduit à définir le rapport entre sujet et objet de désir. L'écriture de Gracq questionne le monde et s'interroge sur ses appels, elle met en lumière le véritable rapport entre l'homme et l'espace, l'homme et la nature. Elle détermine ensuite ce rapport comme un assujettissement du premier par le second. Voilà l'image que Gracq a donnée à la condition de l'homme, quand il l'a placé au centre de son esthétique. Cette question ne se rapporte pas seulement à un aspect de l'écriture romanesque de Julien Gracq, plusieurs disciplines scientifiques de son temps l'abordent aussi. Tandis que les philosophes la traitent à travers une réflexion ontologique ou phénoménologique, Gracq s'approche de ce problème à partir d'expériences plus concrètes et physiques⁷⁵.

D'après l'écrivain, ce qui distingue l'œil du géographe, c'est la capacité de saisir et de cerner le style du paysage. Michel Murat, dans *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien*

74 GRACQ, Julien. *Pourquoi la littérature respire mal*. op. cit., p. 879.

75 Voir NAGAI, Atsuko. « Julien Gracq et la géographie humaine », in BOULOUMIE, Arlette et Isabelle TRIVISANIE-MOREAU (dir.). *Le Génie du lieu : des paysages en littérature*. Paris : Imago, 2005, p. 295.

Gracq, nous parle de « deux regards divergeant en une sorte de strabisme » caractérisant l'œuvre de l'écrivain. Un de ces regards serait « analytique et intellectuel », et trouve un support dans les domaines scientifiques :

« La géométrie des points cardinaux, des dimensions et des directions de l'espace ; la morphologie, qui décrit les accidents et les formes visibles, et la géologie, qui permet d'interpréter le cryptogramme »⁷⁶.

Ces sciences permettent de comprendre l'histoire que recèle le paysage. C'est pour cela que nous choisissons d'étudier dans cette section les termes géographiques. Le regard géographique fait de Gracq un des écrivains « presbytes » dont il parle dans *Lettrines*. Ces derniers sont connus par leur regard de loin et leur admiration pour les paysages vastes, ils « savent saisir les grands mouvements d'un paysage, déchiffrer la face de la terre quand elle se dénude »⁷⁷. Le deuxième regard dont parle Michel Murat est celui de l'accumulation. Ce regard cerne moins l'objet qu'il ne s'enroule autour de lui. Pourvu d'un œil précieux, le personnage gracquien regarde avec attention la face de la terre et cherche, soit en mouvement soit dans l'immobilité, à déterminer la configuration des lieux. Le lecteur est donc appelé à dégager les traits caractéristiques de l'espace gracquien à partir de données purement géographiques.

I- La géométrie dans l'espace

« Et cependant, de quelque anormale urgence que témoignât la rectitude de cette tranchée où, comme si, dans une planète habitée par des géomètres fous, on eût considéré comme de première nécessité de peindre *d'abord* les méridiens sur le sol »⁷⁸.

Puisque la visée de ce chapitre est de déterminer la structure de l'espace, nous nous trouvons dans la nécessité d'aborder tout d'abord la notion de géométrie. La géométrie est une partie des mathématiques qui s'intéresse à l'étude des formes et à la mesure de l'espace. Un rapport étroit l'attache à la géographie moderne qui conçoit l'espace sous forme de segments juxtaposés. Cependant un lien structurel définit ce rapport. C'est dans ce cadre anthropologique de la pensée moderne, affirment les auteurs du *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, qu'il faut penser le rapport entre la géographie et la géométrie. La science moderne « ne peut plus concevoir le Monde que comme un

76 MURAT, Michel. *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*. Paris : José Corti, 2004, p. 14.

77 GRACQ, Julien. *Lettrines. Œuvres Complètes I. op. cit.*, p. 160.

78 *Au château d'Argol*, pp. 73-74.

ensemble de *processus réversibles*, ce qui donne la part belle à la géométrie »⁷⁹. Le langage du signe géométrique (flèches, cercles, carrés, courbes...) semble de même le plus pertinent pour la représentation graphique de l'espace. Ainsi Gracq se réfère-t-il au langage géométrique dans la détermination des structures spatiales de son monde imaginaire. Par une étude sur les formes géométriques, nous verrons comment l'écriture gracquienne organise une nomenclature lexicale, une division et un ordre de l'espace. Pour ce faire, nous partons non pas de la forme finale de l'espace, mais du concept créateur, c'est-à-dire de la création sous forme de genèse.

1- Lecture géométrique de l'incipit

En se dirigeant vers Argol, Albert ne cesse de repérer les éléments qui constituent le paysage. Il jette un regard profond sur tout ce qui l'entoure, au point qu'il prend possession visuellement des lieux. Chaque lieu naît sous son regard, rarement sous le regard des autres personnages. Son regard n'est pas fulgurant mais perçant. Au fur et à mesure qu'il s'avance, l'espace se dévoile devant ses yeux. Le regard, en parcourant l'espace, s'arrête parfois en face du château et le décrit. La description paraît riche des termes géométriques :

« Le château se dressait à l'extrémité de l'éperon rocheux que venait de côtoyer Albert. Un sentier tortueux y conduisait »⁸⁰.

Les premières pages d'*Au château d'Argol* se caractérisent par l'accumulation des termes géométriques qui précisent des positions particulières et gardent la configuration d'ensemble. Ce processus se traduit tout d'abord par l'emploi des verbes tels que « se dressait », « enserraient » ou du participe présent « surplombant ». Nous trouvons aussi la fréquence des verbes de mouvement comme : « s'étendre », « relever », « surélever », « s'élever ». Le relief et la géométrie, loin d'être dispersés en vrac, s'imbriquent pour former un fond solide. Le jeu d'énumération ne se limite pas exclusivement à l'utilisation des verbes, des substantifs et des adjectifs appartenant à la géométrie sont mis encore au service de l'espace de fiction : « angle », « cercle », « demi-cercle », « ovale », « équerre »,

⁷⁹ LEVY, Jacques et Michel LUSSAULT (dir.) *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, 2003, p. 404. Les pages 403-404 montrent bien le développement des sciences et leur influence sur la géographie. Le succès de la géométrie est dû au fait qu'elle se situe dans le domaine du réversible, et donc de l'atemporel ; son deuxième avantage est redevable à son caractère de langage visuel. Composé du grec *geos*, « la Terre » et du *grafein*, « écrire », le terme de la géographie ne peut donc être compris que comme un discours écrit à propos de la Terre. L'importance du langage s'inscrit dans le nom de la discipline. L'objectif du géographe consiste à représenter l'espace par le langage. Or la science moderne préfère le langage des signes géométriques à la langue maternelle, jugée non scientifique.

⁸⁰ *Au château d'Argol*, p. 10.

« ligne horizontale ou verticale »⁸¹. Tous ces termes ont pour fonction de situer les éléments spatiaux les uns par rapport aux autres, et dans le paysage. Cette combinaison permet de résumer, comme le note Michèle Monballin, « l'allure architecturale de [l'] édifice et de conserver à la description son caractère presbyte »⁸². Il s'agit du manoir au sommet, à « l'extrémité de l'éperon rocheux », au flanc d'abîme, aux épaisses murailles, à haute façade dont le sommet applique contre le ciel une ligne horizontale et dure. Ainsi, le regard d'Albert s'arrête longuement sur l'aspect extérieur du château, il distingue aussitôt la tour « ronde » du guet de la tour « carrée » qui rejoint la façade par un de ses « angles ». Celle-ci est couverte « d'un toit d'ardoise en forme de pyramide élancée ». Les formes et la disposition des fenêtres ne sont pas moins frappantes. Elles se trouvent à des hauteurs inégales. Les fenêtres basses ont une forme « rectang[ulaire] et très allongée », celles du haut sont constituées par des « arcs d'ogive », tandis que « d'élégants frontons triangulaires » ornent le second bâtiment bâti dans le goût italien. Gracq ne cherche pas seulement à restituer le lieu, mais à lui donner une existence par sa projection en des formes combinées : ronde, carré, rectangle, angle triangle. La géométrie se montre la seule puissance capable d'accorder la solidité à l'espace par une structuration quasiment abstraite. La description géométrique donne au château une allure objective, mais cela n'empêche pas l'apparition des épithètes chargées d'une subjectivité : l'ouverture des fenêtres paraît au personnage voyageur « frappante » ; leur distribution étant « étonnante », certaines ressemblent à un « soupirail inquiétant », d'autres font un « contraste accablant »⁸³ avec la façade. Subjectivité et objectivité sont simultanément mêlées : d'après Annie-Claude Dobbs, le regard d'Albert est constamment corrigé par celui de l'auteur qui intervient sous le statut d'un narrateur extérieur. Puisque le regard est double, il y a une déformation optique ; la vision est successivement floue et précise, ce qui attribue à l'espace le trait de l'instabilité dans la représentation.

La voûte, qui nous donne à voir une construction en demi-cercle, devient la forme appropriée aux fenêtres et aux plafonds. Cette forme est attachée bien entendu à l'architecture médiévale, surtout aux châteaux et aux églises. La salle du manoir dans *Au château d'Argol* se distingue des autres pièces de l'édifice par sa forme voûtée. La chambre des cartes, dans laquelle Aldo trouve l'objet de son désir (le Farghestan), est

81 *Au château d'Argol*, pp. 9-19.

82 MONBALLIN, Michèle. *op. cit.*, p. 34.

83 *Au château d'Argol*, pp. 10-12.

encore construite sous la forme d'une voûte. Cette forme caractérise également la forteresse de l'Amirauté des Syrtes :

« Les hautes époques d'Orsenna avaient laissé leur chiffre à ces voûtes basses et énormes, où circulait un souffle d'antique puissance et de moisissure »⁸⁴.

C'est sous ces voûtes qu'Aldo s'abandonne à sa réflexion. Même les arrière-salles ruinées de Sagra n'échappent pas à cet aspect. La récurrence de cette forme dans toute l'œuvre de Gracq nous amène à nous interroger sur cette préférence. La voûte reste avant tout attachée au ciel et devient à vraie dire son symbole. Dans les écrits de l'écrivain, cette figure se rapporte tantôt au plafond tantôt aux fenêtres, c'est-à-dire qu'elle caractérise la hauteur et l'ouverture. Le véritable intérêt de cette évocation ne réside pas uniquement en cela. Nous ne croyons pas que Gracq se désintéresse de ces données descriptives. À l'opposé, c'est une manière pour provoquer l'esprit du lecteur sur le rapport qui existe entre le ciel et la terre. Sachons que les voûtes sont bâties sur une base carrée. Le lien entre les lignes courbes du sommet et les lignes droites de la base symbolise l'union du ciel et de la terre auquel l'écrivain appelle dans ses écrits. Les fenêtres en voûte semblent d'ailleurs les lieux de la contemplation qui permettent l'évasion vers le monde extérieur. Lieux du regard, elles sont aussi les lieux où l'intérieur et l'extérieur se rencontrent.

2- Géométrisation de la nature

Parmi les perceptions sensorielles, le privilège reste réservé à la vision. La vue dans le cas de la description est toujours en éveil. L'homme décrit en parcourant l'espace de son regard. Ainsi le regard humain suppose-t-il que la terre au lieu, d'être plate se manifeste avec du relief, de la profondeur et de la perspective. Le regard du voyageur d'Argol qui s'étonne de la façade du manoir, ne s'attarde pas à géométriser la nature. Il balaie l'espace qui s'étend et se prolonge devant lui. Et il lui impose certains principes d'organisation qui sont la géométrie, la topographie et la dimension :

« A l'horizon le terrain semblait se relever par un grand pli en une sorte de chaîne basse où l'érosion avait découpé trois ou quatre pyramides surélevées. Le soleil à son déclin colorait alors d'un jaune magnifique l'herbe rase de ses montagnes »⁸⁵.

Plus loin, nous trouvons ce passage :

84 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 567-568.

85 *Au château d'Argol*, p. 10.

« A l'horizon du sud s'étendait le haut pays de Storrvan. Depuis le pied des murailles la forêt s'étendait en demi-cercle jusqu'aux limites extrêmes de la vue »⁸⁶.

« Pyramides », « demi-cercle » ainsi que les chiffres « trois » et « quatre » sont des vocables que les géomètres utilisent fréquemment dans leur domaine scientifique. De ce fait, l'espace apparaît réductible à des dénominateurs géométriques qui s'observent dans leur confrontation et dans leur solidité. La géométrie semble ici envahir l'œil pour créer un espace à la solidité organique. Mais réduire l'espace à sa géométrie n'a rien d'« absurde », il traduit, selon Michèle Monballin, « son sens intime »⁸⁷. Il dit également ce qui fascine, dans l'univers fictif, les êtres gracquiens et explique l'expérience et l'imaginaire de Gracq. Tout dans la nature devient susceptible d'être géométrisé sous sa plume. Quant à l'observateur, il s'avère victime de ce charme naturel :

« Peu à peu les arbres sortaient confusément du brouillard et, comme dépouillés par un unique privilège de toute qualité particulièrement pittoresque, imposaient seulement à l'âme à peine éveillée la pure conscience de leur *volume* et de leur harmonieux foisonnement au sein d'un paysage où la couleur paraissait perdre entièrement son pouvoir ordinaire de localisation, et s'inscrivait seulement au bord de ces eaux calmes, pour l'œil débarrassé par le miracle de ce que le travail ordinaire de la perception contient toujours de *réduction à l'absurde*, la conjonction apaisante et quasi divine du plan horizontal et de la sphère. Et la nature, rendue par la brume à son intime géométrie, devenait alors plus insolite que les meubles d'un salon »⁸⁸.

Dépossédés de leur fonction naturelle, les arbres lointains charment l'œil par leur « *volume* » et leur foisonnement au sein du paysage. Le charme ne s'exerce pas seulement sur le voyageur, mais aussi sur l'auteur. L'emploi de l'italique traduit cet envoûtement et accentue la soumission aux signes géométriques dans la représentation de l'espace. Par là, Gracq met l'accent sur un mot clé qui est essentiel dans la phrase. À propos de l'italique, il nous informe que s'il met un terme géographique en italique, c'est pour dire qu'« [il] n'a pas de meilleur mot que le mot savant pour exprimer ce qu'[il] veu[t] dire »⁸⁹. L'italique devient aussi un mode d'excuse.

L'avenue qu'Albert et Heide suivent un jour en pleine forêt est remarquable par sa « majesté géométrique »⁹⁰. Elle est « large et verte, recouverte à plus de cent pieds de haut par la voûte des branches » ; la « rigidité de sa direction s'imposait clairement à l'œil au

86 *Ibid.*, p. 16.

87 MONBALLIN, Michèle. *op. cit.*, p. 35.

88 *Au château d'Argol*, p. 72.

89 GRACQ, Julien. *Entretien avec Jean-Louis Tissier. Œuvres Complètes II. op. cit.*, p. 1206.

90 *Au château d'Argol*, p. 74.

milieu de tous ces accidents naturels » ; « l'exagération indubitable de ses dimensions »⁹¹ constitue une autre cause de surprise pour le regard. Cette avenue est chargée d'une grande puissance de suggestion, son cheminement dirige les personnages vers l'événement. Par ces manifestations, l'espace se dévoile et marque l'état affectif des promeneurs. Pour expliquer l'influence que ce paysage opère sur eux, l'écrivain intervient : « Il me serait difficile de faire bien comprendre au lecteur l'impression que Heide et Albert ressentirent devant 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 ». Puisque le contenu du récit gracquien existe dans le paysage, celui-ci se modèle, selon Marie Francis, à l'image de la fiction. Les pages 72-77 produisent tous les termes géométriques et géographiques que Gracq utilise dans la description de cette allée. Nous nous attardons ici sur le mot « géométrie » qui appelle à l'emploi de la dérivation : le nom « géomètre » et l'adjectif « géométrique ».

Le héros gracquien est en recherche perpétuelle du centre où les contradictions pourraient être résorbées. Ce centre porte également des traits géométriques. Du haut de l'Hôtel des Vagues qui surplombe la courbe du paysage, Gérard, dans *Un beau ténébreux*, l'identifie :

« Je cherche à cette courbe parfaite un centre géométrique, le noyau brûlant où convergent les rayons de cet hémicycle »⁹².

Nous sommes surpris par la multiplication des termes géographiques dans une phrase courte mais importante : « courbe », « géométrique », « hémicycle ». Cela reflète certainement l'intention de Gracq d'utiliser le langage scientifique dans la représentation du paysage. La géographie atteint ici sa pleine justesse, lorsqu'elle intègre deux éléments essentiels : l'altitude et la profondeur. Du haut de l'édifice, Gérard s'enfonce dans l'altitude même, en jetant un regard profond sur l'espace qui s'étale devant lui. La confusion entre ces deux facteurs exprime le désir de la possession du monde. Ce qui veut dire que le champ optique du guetteur vise à la pénétration du centre du monde.

Si la linéarité permet dans le cas d'un lieu architectural de déterminer son allure, dans le cas de l'écriture, elle « infléchit [...] le procès de représentation dans le sens d'une stylisation picturale »⁹³. En ce sens, nous avons le droit de parler de Gracq comme

91 *Ibid.*, p. 73.

92 *Un beau ténébreux*, p. 131.

93 MONBALLIN, Michèle. *op. cit.*, p. 34.

« peintre paysagiste »⁹⁴ ; autrement dit, Gracq écrit en peintre. La comparaison du paysage d'Argol avec une « estampe japonaise » montre bien ce fait :

« Là des pins parasols allongés en une mince ligne sur la crête contre le soleil couchant semblaient souligner de leur ramure horizontale et élégante le dessin du coteau et donnaient pour un instant au paysage la légèreté inattendue d'une estampe japonaise »⁹⁵.

Cet effet est produit à la faveur de l'épure géométrique à laquelle est soumise la description gracquienne. Le travail du voyageur-observateur consiste donc à restituer l'espace, en le réduisant à ses lignes. Voilà la manière que l'écrivain adopte pour décrire l'espace de la fiction.

3- Géométrisation de la ville

Les villes délimitent l'espace par leurs édifices, leurs rues et leur ensemble de végétaux. Elles n'échappent pas au procédé géométrique, elles se révèlent dans un amalgame de formes et de lignes pour devenir les formes qui se focalisent en cristal. Lignes et volumes jouent un rôle de mesure et de poids, et forment des configurations qui, dans le concret, sont les objets emplissant l'espace et, dans l'abstrait, composent des figures. À l'aide de la géométrie, Gracq annule la distance entre l'abstraction à laquelle aboutissent ces aspects géométriques et l'objet de la représentation :

« A ses pieds, on avait la Meuse étroite et molle, engluée sur ses fonds par la distance, et Moriarmé terrée au creux de l'énorme conque des forêts comme le fourmilion au fond de son entonnoir. La ville était faite de trois rues convexes qui suivaient le cintre du méandre et couraient étagées au-dessus de la Meuse à la manière des courbes de niveau ; entre la rue la plus basse et la rivière, un pâté de maison avait sauté, laissant un carré vide que rayait sous le soleil oblique un stylet de cadran solaire : la place de l'Eglise »⁹⁶

C'est à la faveur du regard optique et géométrique que l'espace est institué. Gracq ne réduit pas l'espace à ses lignes géométriques pour répondre seulement à un choix esthétique. Il lui donne encore une présence par sa soumission à des surfaces, à des lignes qui les composent. Quelque chose de la nature même de l'espace est atteint. Les « courbes de niveau », qui permettent la représentation du relief sur la carte, sont présentées ici comme un trait spécifique de l'espace à représenter. Par là, Gracq annonce la rupture entre l'abstrait et le concret, « tout se passe comme si le second [l'espace théorique] ne faisait

94 HELLENS, Franz. *art. cit.*, p. 225.

95 *Au château d'Argol*, p. 10.

96 *Un balcon en forêt*, p. 8.

que traduire, calquer la forme essentielle du premier [l'espace vécu] »⁹⁷. Nous voyons agir, dans la géométrie, les instants formateurs en direction de l'essentiel, du fonctionnel, et de l'abstrait, qui est quelque chose en soi et pour soi, à la fois créature et créateur.

II- Structuration d'un espace

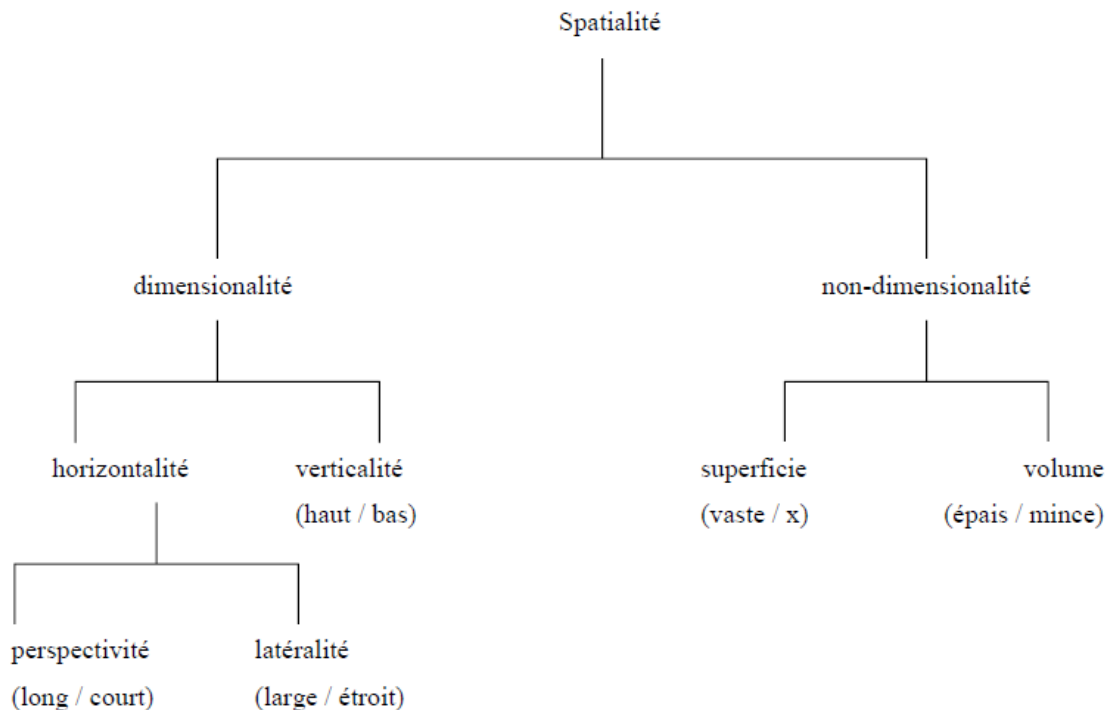
Défini comme un espace géométrique, l'espace dimensionnel sera ici notre point de départ pour déterminer les structures de l'espace fictif dans les romans de Gracq. Il est, pour Jean Le Men, la meilleure expression de la maîtrise de l'homme sur le monde. L'espace géométrique est euclidien, et « ne peut être conçu que pour autant que l'individu prenant ses distances vis-à-vis de lui-même arrive à se percevoir comme un objet au milieu des autres ». C'est en quelque sorte la preuve de « la maîtrise de l'esprit sur le monde des objets et les forces de la nature »⁹⁸. Le recours à l'espace dimensionnel pourrait expliquer l'attitude de Gracq devant le monde, il témoigne de la vraie intention de créer un rapport avec le cosmos. Et l'espace anthropologique semble le meilleur médiateur entre l'homme et l'univers.

À l'aide du tableau de spatialité de Greimas que nous reproduisons ici, nous essayons de déceler les indices géométriques relatifs à la dimension⁹⁹. Ceux-ci caractérisent ainsi la description gracquienne :

97 MONBALLIN, Michèle. *op. cit.*, p. 35.

98 LE MEN, Jean. *op. cit.*, p. 16.

99 GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986, p. 33.



À l'entrée du château d'Argol, Albert est frappé par « l'anormale disposition » dominant l'intérieur. Cette impression est due effectivement à la hauteur de ses salles et à l'altitude de ses fenêtres. La description qui s'étend de la page 13 à la page 17 montre bien ce fait. Elle comprend toutes les notions euclidiennes célébrant les dimensions. Nous nous arrêtons sur certains exemples : « haute salle voûtée », la salle à manger « longue et basse ». Ainsi le grand salon semble-t-il :

« sensiblement plus vaste que les autres pièces du manoir. Mais surtout sa hauteur était au moins triple : le plafond en paraissait constitué par la terrasse supérieure du château, et la pièce présentait le volume d'un vaste puits couvert qui eût perforé de haut en bas tout l'édifice ».

C'est en raison de cette altitude horrible que le mobilier semble écrasé. Les chambres situées dans la partie haute du château sont remarquables par la « longue rainure horizontale, large de trois pieds »¹⁰⁰. L'altitude crée un effet étouffant chez le visiteur et devient un élément nourrissant son angoisse. Le motif de la hauteur élabore en effet un espace difficile à combler par le regard. Néanmoins, rendre l'architecture à ses lignes horizontales et verticales (autrement dit le réduire à l'état primaire précédant sa construction) conduit à révéler le dessin (plan préparatoire) qui préside à sa genèse. Le visiteur en restituant l'espace, le ramène à ses lignes et dévoile son dessin intérieur. Il

¹⁰⁰ *Au château d'Argol*, pp. 13-17. C'est nous qui soulignons les expressions géométriques dans l'exemple.

imagine la genèse, le projet de la construction. Dans un certain sens, il se montre comme un créateur qui forme et construit l'espace.

La dimensionalité marque aussi les personnages de Gracq et précise leur position dans le milieu où ils apparaissent :

« Dans le paysage miroitant que composaient ces longs reflets mouillés, dans l'*horizontalité* toute-puissante de ces bancs de brume, de ces vagues plates et lisses, de ces rayons glissants du soleil, elle [Heide] surprit l'œil tout à coup par le miracle de sa *verticalité* »¹⁰¹.

Heide, par cette « verticalité », ne charme pas seulement l'œil, elle laisse aussi une marque sur l'espace qui réduit lui-même à un plan. Verticalité et horizontalité s'harmonisent ici parfaitement pour mettre en lumière le paysage maritime.

III- Les points cardinaux des romans

1- Le Farghestan : au sud ou à l'est ?

Il est clair que l'histoire racontée dans *Le Rivage des Syrtes* se déroule dans un monde imaginaire, en un temps imprécis et sans référent préexistant. Certes le texte se réfère quelquefois à des temps, à des lieux réels, mais ils restent hors du texte. Venise, Maremma et les Syrtes sont des références réelles détournées de leur sens pour qu'elles se réorganisent en un univers imaginaire indépendant. Cela ne signifie pas que le monde imaginaire reste sans cohérence. Au contraire, il est comme le définit Pierre Jourde :

« Un ensemble cohérent, une forme particulière et non une collection de lieux. Cela signifie que l'espace n'y a de sens que par ce qui lui donne cette forme : ses limites, et par l'interaction de ses différentes parties »¹⁰².

Un lieu prend sens donc par rapport à sa relation de voisinage avec l'autre, jamais seul. C'est de cette relation qu'il tient sa raison d'être. L'espace imaginaire est aussi, comme l'affirme cet auteur, une structure. À partir de cette relation, nous essayons de localiser les lieux gracquiens les uns par rapports aux autres et de montrer certaines de leurs structures.

Il nous semble nécessaire de mentionner de prime abord l'ambiguïté qui enveloppe l'univers de Gracq. Ambiguïté qui se manifeste dès les premières pages du récit avec cette déclaration du narrateur :

101 *Au château d'Argol*, p. 45.

102 JOURDE, Pierre. *op. cit.*, p. 81.

« La province des Syrtes, perdue aux confins du Sud, est comme l'Ultima Thulé des territoires d'Orsenna ».

Nous pouvons comprendre qu'Orsenna se trouve au nord, l'Amirauté des Syrtes au sud. Une contradiction se dégage de cette disposition. Tandis que la Syrte réelle désigne des golfes méditerranéens situés au nord de l'Afrique et plus exactement en Libye, celle de Gracq indique une province à l'extrême sud. D'autre part, Ultima, contrée des navigations romaines, montrant le nord par excellence sert ici à indiquer le sud. Ce contraste géographique tend à la fois à désorienter le lecteur et à contredire la réalité. Pourtant, ce n'est pas la seule occurrence dans le récit, l'interversion entre sud et nord se répète également entre l'est et l'ouest. Maremma est, affirme Michel Dentan, la bordure occidentale du Latium, elle montre le côté est d'Orsenna. Elle est en face de la mer d'où proviennent perpétuellement les bruits emplissant la ville. Contradiction qui brouille l'esprit du lecteur et met immédiatement en vedette les deux directions essentielles dans le récit : le sud et l'est. Nous avons appris qu'Aldo, en quittant Orsenna (au nord), se dirigeant au sud, trouve « un grand charme »¹⁰³ à s'engager vers cette destination ignorée. Le charme s'attache en effet à ce qui est au-delà de la mer des Syrtes, de l'autre côte : le Farghestan. Le premier parcours vers les Syrtes place les deux pays combattants face à face : Orsenna au nord ; le Farghestan au sud ; la seule frontière qui les sépare est la mer. C'est ainsi après avoir consulté la carte que les lieux semblent se localiser :

« Devant moi s'étendaient en nappe blanche les terres stériles des Syrtes, piquées des mouchetures de leurs rares fermes isolées, bordées de la délicate guipure des flèches des lagunes. Parallèlement à la côte courait à quelque distance, sur la mer, une ligne pointillée noire : la limite de la zone des patrouilles. Plus loin encore, une ligne continue d'un rouge vif : c'était celle qu'on avait depuis longtemps acceptée d'un accord tacite pour ligne frontière »¹⁰⁴.

Le trajet du narrateur vers « les confins » ainsi que « la route du sud » aboutissant aux Syrtes, déclarent dès l'incipit le sud comme un axe d'exaltation. Le sud devient aussitôt le point d'aimantation. Sa puissance d'envoûtement ne provient pas du fait qu'il constitue la destination du héros, mais de ce qu'il lui offre. C'est aussi du haut de la forteresse qu'Aldo fixe son regard dans cette direction, c'est-à-dire sur l'horizon de la mer et détermine l'objet de désir : le Farghestan, que Marino nomme « le mirage du sud ». Le sud forme alors un ensemble de significations. C'est un lieu de révélation et de promesse d'où quelque chose sera dévoilé. Disons que le premier parcours d'Aldo vers les Syrtes porte le caractère d'un

103 *Le Rivage des Syrtes*, p. 559.

104 *Ibid.*, p. 577.

voyage initiatique. Il serait sans aucun doute suivi par d'autres. Emporté dans cette course exaltante, Aldo se sent : « baign[é] pour la première fois dans ces nuits du Sud inconnues d'Orsenna, comme dans une eau initiatique [...] comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation »¹⁰⁵. Le « Sud » est donc le lieu de la révélation, associé fortement à l'idée de la mort et de la naissance. La métaphore aquatique et la combinaison de la mer immobile avec la vie retirée du rivage des Syrtes en témoignent. Cette direction est le lieu du dépouillement, et c'est là que réside sa force d'attraction. Cela est déterminé encore une fois pendant la visite des ruines de Sagra qui révèle à la fois l'aspect mortel et exaltant du sud :

« Au-delà de ces étendues de joncs lugubres s'étendaient les sables du désert, plus stériles encore, et au-delà [...] derrière une brume de mirage étincelaient les cimes auxquelles je ne pouvais plus refuser un nom ».

L'origine de cette contradiction se rapporte au Farghestan, considéré à la fois comme un pays de fascination et de gravité. La contradiction est renforcée par un autre contraste, lorsque nous savons que le désert sépare aussi les pays ennemis. Par une voie terrestre, les cimes du Farghestan se dessinent derrière l'horizon du désert et fascinent le promeneur. Bref, le sud apparaît comme « un magnétisme secret » qui oriente Aldo dans « la *bonne direction* »¹⁰⁶.

Il n'est pas gratuit, croyons-nous, que l'itinéraire du narrateur se déroule du nord vers le sud. Selon la disposition cartographique usuelle, le nord est en haut, le sud en bas. Cela signifie que l'itinéraire d'Aldo correspond à une descente. Nous nous demandons ici si la descente n'est-elle pas le premier indice de la chute du pays d'Orsenna ? Ne dessine-t-elle pas antérieurement l'avenir de la Seigneurie ? D'ailleurs, tous les lieux évoqués sont mis sous le signe de la destruction. Les trois villes, Orsenna, Maremma, Sagra, qui s'échelonnent du nord au sud dans un rapprochement progressif vers le Farghestan, restent un bon témoignage de l'écroulement. La description souligne, par rapport à leur rapprochement du pays ennemi, une divergence évidente. Orsenna semble, dans le récit, « une ville menacée, une croûte rongée croulant par grands pans sous un pas trop lourd dans ces marécages »¹⁰⁷. Ville morte, Maremma « était la pente d'Orsenna, la vision finale qui figeait le cœur de la ville, l'ostension abominable de son sang pourri et le

105 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 562-565.

106 *Ibid.*, p. 611.

107 *Le Rivage des Syrtes*, p. 598.

gargouillement obscène de son dernier rôle »¹⁰⁸, alors que Sagra incarne le terme de l'agonie. Si Maremma, affirme Pierre Jourde, représente l'image de la décomposition d'Orsenna, Sagra en est le squelette. Cela est parfaitement confirmé à travers l'excursion vers Sagra, explicitement donnée comme un prolongement vers le sud depuis la forteresse :

« J'avais, par l'étroite tranchée qui coupait les tiges sèches, dans un froissement d'osselets qui faisait vivre sinistrement ces solitudes [...], je marchais toujours plus alertement vers le sud »¹⁰⁹.

Sagra, qui permet de voir depuis son étendue déserte les cimes auxquelles Aldo ne peut plus refuser un nom, trace non seulement par cette disposition son destin, mais aussi celui des autres villes de l'Amirauté. La cité la plus proche du Farghestan donne l'image d'un lieu en proie à la mort. Il y a donc un glissement d'Orsenna à Sagra, ou plutôt une chute. Au moment où le voyageur s'approche de ce pôle attirant, la destruction se montre plus claire. La proximité de l'axe du sud correspond à la mort. Par opposition aux villes lagunaires d'Orsenna, Rhages, la capitale du Farghestan et le pôle d'attraction, est bâtie sur une pente d'où provient son effet d'attraction. Par là, elle s'oppose à l'horizontalité des villes d'Orsenna ; son mouvement conquérant d'escalade est à l'inverse de celui de descente d'Orsenna.

Mais le pôle magnétique du sud est perturbé par l'apparition d'un autre axe rival qui est celui de l'est. La nouvelle direction permet aussi la vue du Farghestan depuis une voie maritime. Ce qui engendre la transformation de la topographie du récit. Multiples sont encore les indications qui manifestent l'importance de cet axe par rapport au Farghestan. Certaines le situent ainsi dans ce côté. Le premier signe vient de la route du sud même qui longe en grande partie la côte :

« Sur la gauche, à peu de distance de la route, la mer de joncs venait border des vasières et des lagunes vides, fermées sur le large par des flèches de sable gris où des langues d'écume se glissaient vaguement sous la brume »¹¹⁰.

Cela situe la mer et le Farghestan sur la gauche, c'est-à-dire sur l'est. Cette position est confirmée par le narrateur lui-même, quand il indique, durant ce long trajet, la montée de la nuit de l'est. La direction de l'est est illustrée encore une fois par deux balades maritimes. Contrairement à l'excursion à pied de Sagra qui met en lumière le sud, celle d'Aldo avec Vanessa vers l'île de Vezzano (située au large de Maremma) se place sous le signe de l'est :

108 *Ibid.*, p. 625.

109 *Ibid.*, p. 611.

110 *Ibid.*, p. 567.

« Vanessa m'entraînait maintenant rapidement vers une colline assez raide – la seule saillie de ce plateau nivelé – qui se profilait devant nous en avant des falaises, dans la direction de l'est »¹¹¹.

Du sommet de l'île, Aldo voit clairement Tängri. Ensuite, lors de la croisière décisive, le Farghestan se dévoile de l'est devant les yeux d'Aldo et ceux de son équipage. Le texte nous dit que le navire Redoutable, en quittant le port des Syrtes, suit les chenaux des vasières côtières. Aucune indication n'est donnée à propos de la direction exacte du bateau. Le lecteur reste dans la confusion. Au fur et à mesure de l'avancement de la lecture, il apprend que les lumières de Maremma apparaissent « par le travers », « basculèrent sur la droite »¹¹² et que le navire oblique vers le large. L'expression « Par le travers » signifie, en terme de marine, dans une direction perpendiculaire à l'axe longitudinal du bateau. Cela veut dire que le navire doit donc virer sur la gauche pour prendre la direction de l'est. Et comme le navire dépasse Maremma et son îlot, un autre indice apparaît. À l'évidence, lors de la transgression définitive de la frontière des patrouilles, « le navire filait toujours plein est ». Et au moment où Tängri se dessine à l'horizon, Aldo commande la « route à l'est » pour aller « voir en face »¹¹³. La question qui se pose maintenant : où se situe le Farghestan : au sud ou à l'est ?

Les processus de désorientation perturbent le lecteur jusqu'aux dernières pages. Le rapport de police sur les « caravaniers de l'extrême Sud » annonce les premiers signes de l'invasion des Farghiens. Mais les caravaniers parlent des nomades chassés des « pâturages d'hiver situés loin dans l'est », par des détachements farghiens suivis de l'armée farghienne qui avance en « contournant la mer des Syrtes par l'est en direction de la frontière »¹¹⁴. Le rapport promet de perturbation et trouble la localisation exacte de la mer et du Farghestan. La confusion des données topologiques conduit, par conséquent, à l'équivoque topographique. Certes, le sud et l'est restent les deux seules directions qui dirigent l'univers du *Rivage des Syrtes*, mais l'incertitude de la disposition des lieux oriente mal le lecteur. Celui-ci trouve une difficulté à localiser exactement les lieux de ce récit et à déterminer ses structures. Plusieurs critiques tentent de fixer ponctuellement la place du Farghestan et de la mer, mais leurs avis divergent. Michèle Monballin contredit par exemple l'affirmation d'Anne-Claude Dobbs pour qui la topographie de ce roman est sans équivoque. Quant à Yves Locast, sa carte (qu'il a dessinée) montre qu'il a choisi une

111 *Le Rivage des Syrtes*, p. 684.

112 *Ibid.*, p. 727.

113 *Ibid.*, p. 739.

114 *Ibid.*, pp. 836-837.

localisation mitoyenne pour le Farghestan, plus exactement en sud-est. L'annexe 2 (p. 410) montre bien ce fait. Pierre Jourde propose le sud comme une disposition définitive du Farghestan, son schéma (p. 411) le confirme. Pourtant, les limites restent floues, ajoute-t-il, aucune forme précise ne se dégage. La mer des Syrtes est la seule frontière entre les deux pays, sa configuration reste encore imprécise. Cette limite n'est pas un territoire, mais l'eau, c'est-à-dire un « espace inhabitable, no man's land »¹¹⁵. Michèle Monballin conclut que les indices topologiques sont détournés de leur fonction de repère. Ils n'évoquent pas à eux seuls un espace, ils constituent des « nœuds de signification » :

« Dans cette interchangeabilité constante des orientations Sud et Est qui produit le flottement dans la localisation du Farghestan, on verrait volontiers une façon efficace de délester d'une trop forte concrétisation un espace qui s'avère avant tout un lieu désiré : partout, nulle part ; inaccessible, à portée de main »¹¹⁶.

Il y a donc une volonté de la part de l'auteur d'entourer l'espace de l'ambiguïté, de le décharger de sa forte réalisation pour qu'il soit à la fois un lieu désiré et inaccessible. D'après Marc Brosseau, l'équivoque propre aux orientations est due probablement au témoignage d'Aldo, narrateur à la première personne, qui annonce dès le début qu'il est désorienté. Nous sommes donc prisonniers de ses propres confusions et ces équivoques dénoncent la difficulté d'Aldo à se faire une idée claire des localisations relatives. Il voit également dans tout cela un désir de figer l'espace du roman dans une représentation stable, en le cartographiant d'un côté ou en dénonçant l'équivoque des orientations de l'autre côté. Le désordre fait naître un désir d'ordre : la confusion entre l'orientation du sud et de l'est n'est pas fortement le signe d'une volonté d'équivoque. Le sud évoque parfaitement l'ailleurs (le Farghestan), tandis que l'est paraît plus réel dans le cadre topographique du roman.

Nous concluons que la contradiction est le caractère le plus apparent de la représentation de l'espace dans ce roman. La première descente vers l'Amirauté place la mer des Syrtes et son au-delà, le Farghestan, dans la même direction, c'est-à-dire le sud. Cette affirmation est renforcée par l'excursion dans les ruines de Sagra, mais avec une nuance très apparente : la mer est substituée par le désert. À l'opposé, le parcours maritime vers la transgression des limites interdites les met à l'est, car le navire navigue toujours plein est. Ces incertitudes aboutissent à la désorientation topographique, à la perturbation des

115 JOURDE, Pierre. *op. cit.*, p. 84.

116 MONBALLIN, Michèle. *op. cit.*, p. 27.

positions des lieux les uns par rapport aux autres. Cela produit un effet de désorientation, le lecteur s'oriente mal dans ce monde imaginaire. Certes, le sud et l'est agissent sur la lecture, et lui donnent un sens, mais leur interférence rend le sens incertain, comme une dérive.

2- Délocalisation des Falizes

Un balcon en forêt se distingue du *Rivage des Syrtes* par le fait qu'il contient une série d'indices topologiques chiffrés qui servent à situer des distances : Bray « à deux kilomètres » des Falizes ; Moriarmé à « trente kilomètres de front, mais soixante kilomètres de rivière » ; la route du hameau des Falizes à « une demi-lieue » de la maison forte ; Meuse à une « douzaine de kilomètres »¹¹⁷ de la Belgique. Pourtant, la précision n'est qu'un moyen de l'illusion dans la configuration. Comme dans *Le Rivage des Syrtes*, les données topologiques sont aussi nombreuses dans ce récit. Elles renoncent également à leur fonction traditionnelle de la détermination au profit de la désorientation. Elles adoptent le rôle de « léger vertige »¹¹⁸, tout en réussissant à perturber la représentation de l'espace. Le refus de toute précision est manifesté dans la parole même de Grange qui, muni d'un certain savoir, affirme être implicitement égaré :

« Le layon qui menait aux Falizes devait passer tout près, quelque part dans l'est. Mais où était l'est ? »¹¹⁹.

Nous pouvons lire dans cette interrogation un aveu de désorientation. L'est est déterminé dès le début comme l'espace propice aux événements du récit, mais la position des lieux les uns par rapport aux autres reste imprécise. Par exemple, la position des Falizes par rapport à la maison forte est incertaine, cette incertitude est redevable à la contradiction directionnelle. Tantôt Grange descend aux Falizes, tantôt il y monte, en partant toujours du même point, c'est-à-dire la maison forte :

« Lorsqu'il faisait beau, il [Grange] descendait souvent l'après-midi jusqu'au hameau des Falizes »¹²⁰.

117 *Un balcon en forêt*, pp. 13, 8, 14, 9.

118 DENTAN, Michel. « Notes sur la topographie du *Rivage des Syrtes* ». Dans *Le Texte et son lecteur : études sur Benjamin Constant, Villiers de l'Isle, Adam, Ramuz, Cendrars, Bernanos, Gracq*. Lausanne : L'Aire, 1983, p. 122.

119 *Un balcon en forêt*, p. 133.

120 *Un balcon en forêt*, p. 14.

« Dans la soirée, Grange eut à monter jusqu'aux Falizes, à la recherche de rouleaux de barbelé qu'y avait entreposés le génie »¹²¹.

Cette contradiction est remarquable page 14 où les deux verbes « monter » et « descendre » sont employés pour indiquer la même destination. D'un côté la camionnette « montait aux Falizes le ravitaillement, les courriers et les journaux,... », de l'autre côté Grange, pour y aller, descend. La multiplication des voies conduisant aux Falizes devient un facteur efficace dans la délocalisation, dans la mesure où l'origine de ces voies d'accès reste insituable. Donc, la position des Falizes par rapport à la maison forte semble indécidable à cause de la contradiction directionnelle et de la pluralité des voies d'accès. Nous pouvons en citer quelques-unes : « la minuscule route blanche » sous les grands chênes débouchant sur la clairière ; « le chemin de terre » ; le layon traversant « une jeune sapinière » y conduit à travers « des vergers de cerisiers »¹²². Nous finissons par dire que la concentration des marques topologiques ne mène pas nécessairement à la bonne direction. Parfois, comme dans le cas d'*Un balcon en forêt*, elles jouent un rôle indéniable dans la désorientation. Le vertige dont nous venons de parler tout à l'heure ne pourrait pas être imputé uniquement aux multiples parcours de Grange, mais aussi à la diversité des données topologiques qui aboutissent à la dispersion des repères. Pour cela les positions perdent toute détermination.

La frontière, qui est une notion fondamentale pour toute organisation de l'espace, perd, dans les récits gracquiens, son sens à proprement parler. Cela est redevable à la volonté réelle de l'écrivain qui se refuse à donner consistance à l'espace, pour qu'il reste dans l'indétermination. Car c'est la frontière qui donne sa configuration générale à un État. À défaut du contraste topologique, nous voyons la frontière belge tantôt proche, tantôt lointaine, et dans plusieurs directions : l'est, l'ouest, le nord. Cette divergence la vide de tout contenu référentiel, ce n'est pas le réel qui est figuré, mais c'est l'illusion du réel. Le lieu évoqué est investi encore par l'imaginaire. Nous voyons s'accomplir, comme dans le cas du *Rivage des Syrtes*, sur les frontières « une forme de déréalisation »¹²³. Le refus de préciser la structure de l'espace est inclus dans l'intention de la perturbation, parce que donner consistance à une réalité veut dire déterminer l'effet global de la topologie. Et cela, croyons-nous, contredit l'objectif de l'écrivain : toutes les épreuves manifestent, au gré de cette topologie paradoxale, la volonté de la désorientation. Le traitement topologique nous

121 *Ibid.*, p. 96.

122 *Ibid.*, pp 14, 44, 54.

123 MONBALLIN, Michèle. *op. cit.*, p. 28.

révèle un des traits essentiels de la description spatiale chez Gracq. L'équivoque qui entoure l'espace est l'effet de la topologie.

IV- Topographie et géographie

Gracq se distingue par son goût pour les cartes et les paysages. Il aime travailler beaucoup, affirmait-il dans un entretien avec Jean-Louis Tissier, sur la carte d'état major, particulièrement expressive pour ce qui concerne les formes de la terre. Cette passion se rapporte évidemment à la première année de ses études de géographie à l'université, où il a découvert pour la première fois la carte géologique. La fonction de celle-ci s'harmonise bien avec son goût des cryptogrammes et des clés qui aident à décoder un message obscur. Ainsi, la carte géologique¹²⁴ a le privilège de lui accorder « l'impression d'être une espèce de clé magique qui permettait de déchiffrer les formes du terrain, une clé que les autres n'avaient pas et qu'[il] avait l'impression de posséder ». Quant à sa passion précoce pour le paysage, elle est effectivement due à la lecture de Jules Verne qui agrandit chez lui l'amour du paysage :

« J'ai eu assez vite le goût de regarder les paysages. Si je voyageais, il était assez difficile de me décoller de la vitre du wagon »¹²⁵.

Ces goûts, Gracq les transmet à ses personnages. Promeneur, observateur, factionnaire à la frontière, le personnage gracquien se différencie par ces deux types de regards portés sur la carte et sur le paysage. Carte et paysage restent comme deux matériaux essentiels qui aboutissent non seulement à dévisager la face de la terre, mais aussi à construire l'espace de la fiction.

1- Les cartes

Si le roman condense le réel en le représentant sous une image réduite, avec la carte nous passons à une autre étape de la réduction. Tout se résume à des figures mineures, à des lignes, à des points, à des couleurs conventionnelles. Pour les géographes, la carte est un élément essentiel pour avoir une idée claire de la configuration de la surface totale ou

¹²⁴ La géologie est une « étude de la composition, de la structure et de l'évolution de la Terre, ainsi que des processus qui s'y déroulent au sein de ses enveloppes gazeuse, liquide et rocheuse ». La géologie dynamique « décrit et explique les phénomènes qui se déroulent dans la litho-sphère et à sa surface ». GEORGE, Pierre et Fernand VERGER (dir.). *Dictionnaire de la géographie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 216.

¹²⁵ GRACQ, Julien. *Entretien avec Jean-Louis Tissier*. op. cit., p. 1193.

partielle du globe terrestre. Sa fonction est de nous donner l'image des rivières, des montagnes, des villes, des routes, c'est-à-dire l'image des repères naturels ou urbains utiles à l'homme. La référence à la carte existe dans deux romans de Julien Gracq : *Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*. Sa présence aide le héros gracquien à repérer les lieux, à lire le paysage, à bien tracer son chemin. Dans *Le Rivage des Syrtes*, la carte joue un rôle important et stratégique, elle apparaît dans le deuxième chapitre intitulé « La Chambre des cartes » et le neuvième « Une croisière ». En consultant la carte, Aldo peut définir aussitôt la nature des pays du Farghestan et d'Orsenna. Les indications topographiques montrent qu'il y a autour d'Orsenna des forêts, des collines boisées. Au sud, se préfigurent des steppes, des fermes rares, la côte des Syrtes semi-désertique, basse et lagunaire. En face, il y a la mer fermée et les déserts du Farghestan dont la capitale est bâtie au pied du volcan. En partant en croisière, Aldo déroule la carte, interroge les « symboles armés » et « déployés » « pour servir » ; il relève méticuleusement « quelques distances sur les cartes marines »¹²⁶. De son côté, Grange, avant même de regarder le paysage, consulte pendant sa première ascension aux Falizes « sa carte parmi les cahots : on s'engageait dans une laie forestière »¹²⁷. Nous relevons une autre présence de la carte à la page 11 quand l'aspirant jette un regard sur « la carte d'état-major » pour déterminer l'itinéraire que le capitaine Vignaud trace en rouge en cas d'attaque. Grâce à la carte épinglée à la tête de son lit, il localise la Belgique au-delà de ces bois. Lire la carte, ce n'est pas uniquement dresser un état des lieux, mais encore balayer l'espace qui est représenté, jalonné de signes. Tous les éléments du symbole cartographique s'animent sous le regard du personnage gracquien. Aldo, dans la chambre des cartes, peut différencier sur la carte étalée à la table deux lignes successives : la ligne pointillée noire représentant la limite de la zone des patrouilles côtières et la ligne rouge qui ne doit pas être dépassée « en quelque cas que ce fût »¹²⁸. De même, Grange regarde la tache verte et vivace de la forêt sur la carte avec une grande surprise. Ce regard n'est pas gratuit : il s'attache en effet au fil du récit. Il met en évidence les lieux qui deviennent plus tard l'espace de l'événement. C'est un regard vers l'avenir, autrement dit un regard significatif. D'après Jean-Louis Tissier, les regards que les personnages portent sur la carte sont tantôt « rétrospectifs », tantôt « prospectifs ». Ceux-ci savent que derrière les signes conventionnels, il y a une histoire et qu'« il y a une archéologie du paysage ». L'image cartographique est également une forme de projection

126 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 726-729.

127 *Un balcon en forêt*, p. 7.

128 *Le Rivage des Syrtes*, p. 577.

qui nourrit les rêves. Avec ce regard rétrospectif sur la carte, Grange essaie de conjurer l'avenir, en se rappelant le passé :

« Heureusement, c'était des kilomètres d'Ardenne ; allergique aux armées, tout le monde pouvait le dire : Joffre en 1914 s'y était cassé les dents, la leçon n'avait pas été perdue. Il regardait avec une sorte d'épanouissement l'énorme tache verte et vivace de la forêt »¹²⁹.

Quant à Aldo, il reconstitue la trame de l'histoire, en se souvenant de l'image de Maremma, la Venise des Syrtes. La dynamique littorale est le motif du souvenir. En consultant la carte, il imagine les espaces inconnus du Farghestan comme une terre sainte à l'ombre du volcan Tängri. La carte « n'est [donc] pas une image qui fixe, qui fige l'ensemble des lieux du récit dans un rapport donné une fois pour toutes. Si elle permet de faire le joint, elle est aussi à l'origine d'une dérive à l'imagination »¹³⁰. Ce qui montre, selon Tissier, l'originalité du récit poétique de Gracq, c'est l'introduction de la carte. La carte permet d'embrasser les paysages introduits dans la fiction sous le mode de la simultanéité. Autrement dit, à la succession des mots, à la continuité du récit ou de la description, elle substitue la logique des formes, des couleurs et des traits. À la lecture linéaire du texte écrit, elle ouvre le champ de la vision. La carte cristallise immédiatement l'espace de la fiction. Il est tout à fait évident que Gracq parle du pouvoir magique de la carte. Car grâce à elle nous pouvons saisir à la main et voir sous les yeux tout un pays. Ces quelques décimètres carrés nous donnent le sentiment de possession du terrain sans le parcourir. L'introduction de la carte manifeste en fait l'intention de l'écrivain de bâtir un espace cohérent faisant concurrence à l'espace réel. Si la démarche créatrice nécessite une mise en ordre, la carte imaginaire semble un bon exemple de cohérence. Elle tend à « resserrer cet ordre, à inscrire graphiquement une maîtrise totale de l'imaginaire »¹³¹. La carte vise de même à restreindre l'imagination du lecteur, en lui imposant une figure définitive :

« La carte ordonne et donne des ordres : les éléments vivants ou inertes sont, dans la nature, en désordre. Respectant leur intrication (la carte n'est pas un tableau ou une matrice), le relevé

129 *Un balcon en forêt*, p. 68. Gracq fait allusion ici à l'attaque du centre allemand conduite à travers les Ardennes. Cette attaque dirigée par le Général Joffre est refoulée par un ennemi dont l'état-major français a sous-estimé les forces dans le secteur.

130 TISSIER, Jean-Louis. « La Carte et le paysage : les affinités géographiques », in *Julien Gracq : actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université, 1982, p. 100.

131 JOURDE, Pierre. *op. cit.*, p. 103.

cartographique indique des voisinages, souligne des solidarités ou des différences. *Ecrire le lieu* des choses est un premier geste d'organisation »¹³².

Paysage et carte sont deux composantes qui élaborent parfaitement l'espace du récit gracquien. Certes, la référence à la carte paraît moins fréquente que le retour aux paysages, mais son rôle n'est pas moins important que celui du paysage. Il réside dans la représentation de l'espace de la fiction. Il vaut mieux présenter ici la manière dont les deux composantes s'articulent. Dans les deux récits, la priorité est sans doute donnée au paysage, c'est-à-dire au premier rapport établi avec l'espace non familier. Les personnages recourent à la carte après l'avoir découverte ou redécouverte pendant leur trajet. Cependant une divergence se dégage de ces doubles regards : alors que le regard sur le paysage introduit un moment de « réceptivité », celui de la carte exige un moment de « réflexion ou une pause ». Or, cette pause constitue les premiers moments de l'attente où « à la vacance de l'emploi du temps se substitue, grâce à la carte, un emploi de l'espace. Passer le temps et parcourir l'espace deviennent équivalents, la durée est fonction de la distance »¹³³. Deux composantes primordiales de la géographie, paysage et carte, sont bien exploitées dans les récits gracquiens. Gracq en tant que géographe met son héritage culturel à la disposition de la création poétique de l'espace. Son personnage devient bientôt explorateur des signes de la carte peuplée, colorée de paysage. Il manifeste la même fascination que possède l'écrivain vis-à-vis des deux composantes. Il regarde le paysage quand il bénéficie d'un point de vue, et recourt à la carte quand il veut tirer quelque chose au clair.

2- Une description savante du relief

Gracq a prêté son œil de géographe à son héros. Jamais ce dernier n'a de flou dans la vision. La description qu'il donne est très nette dans tous les récits. Doté du même savoir géographique, le personnage gracquien sait parfaitement déchiffrer le paysage. Créateur et créature ont le même goût pour les paysages vastes et le panorama et préfèrent aussi un chemin de crête qui leur offre une vue panoramique. La préférence pour le panorama vient du fait qu'il veut signifier une projection d'un avenir dans l'espace et « c'est une sorte de chemin de vie – mais un chemin de la vie que l'on choisirait librement »¹³⁴.

132 RIVIERE, Jean-Loup. « La Carte et la décision », in *Cartes et figures de la terre*. Paris : CCI, 1980, p. 379.

133 TISSIER, Jean-Louis. « La Carte et le paysage : les affinités géographiques ». *op. cit.*, p. 103.

134 GRACQ, Julien. *Entretien avec Jean-Louis Tissier*. *op. cit.*, p. 1205.

Dans le paysage, nous avons le sentiment d'aller partout, d'avoir une liberté étonnante. Ce n'est donc pas surprenant que l'écriture romanesque de Gracq débute par la description d'une large étendue de terre, surtout celle des grands plateaux. Ainsi, nous lisons qu'Albert s'engage sur une longue route, au cours de son ascension vers le château, tout en regardant avec obsession les landes rases à la couleur jaune terne. Dans *Un beau ténébreux*, la vue de la dune maritime avec ses grèves intrigue Gérard ; en se dirigeant vers les Syrtes, Aldo attache au paysage mi-désertique un œil plus intéressé, alors que Grange est magnétisé, dans son ascension sur le haut plateau de la forêt, par le point de vue. Nous remarquons que le récit gracquien s'ouvre généralement sur une vue circulaire. Le personnage décrit tout ce qui est autour de lui. Rien ne lui échappe. L'emploi des embrayeurs spatiaux : « à gauche », « à droite », « à l'horizon », etc. renforce cette idée. Cela exprime le désir de donner une description détaillée du paysage. *Au château d'Argol* reste un bon exemple ; la région est décrite de tous les côtés. Dans ce livre, la description commence par les landes rases, les mares herbeuses sur la droite, s'élargit à l'horizon où se lève le terrain en une sorte de chaîne basse, et finit sur la gauche avec les bois tristes de chênes et de pins, avec les ruisseaux limpides, avec les pentes raides du revers de la montagne. Elle correspond, trouvons-nous, au mouvement ascendant vers l'édifice et conduit par conséquent à déterminer les structures du Pays d'Argol. Dans *Le Rivage des Syrtes*, la description ne paraît pas d'emblée panoramique, elle succède au mouvement de la voiture quittant Orsenna vers les Syrtes. Elle débute par les forêts humides d'Orsenna et ses campagnes de vigne, s'élargissant aux grandes steppes nues du sud, elle se complète ensuite par le sable de la plaine des Syrtes, et la dune se termine par la plaine semi-désertique. *Un balcon en forêt* commence de même par la description des silhouettes de chênes ardennais qui se développent en taillis. Puis elle s'achève sur le grand mouvement du paysage : le plateau ardennais boisé. À l'opposé, la description dans *Un beau ténébreux* adopte un point de vue serré, elle se restreint sur l'évocation de la plage et de la mer. Cela est probablement redevable au fait que les autres récits s'ouvrent par le déplacement du voyageur, tandis que les vacanciers dans cet ouvrage sont déjà sur la plage.

Être en promenade reste l'état préféré du personnage gracquien, il lui permet d'embrasser par les yeux une large étendue de terre. La description nous montre, du premier coup, l'ensemble du paysage qui rassemble des éléments de tailles différentes. Ce caractère relève pour une grande part de la traduction géographique, surtout de la géomorphologie, domaine dont Gracq était spécialiste. Cette spécialisation lui donne la capacité de saisir, de cerner rapidement le style du paysage. Il n'est donc pas étonnant que l'écrivain célèbre

dans le paysage tout ce qui est de l'ordre topographique. Voilà la singularité de Gracq : étant à la fois géographe et romancier, il se sépare des autres écrivains par son œil analytique. Dans un entretien radiophonique dirigé par Gilbert Ernst en 1971, Gracq parle de cette passion. Bien que les Ardennes ne lui soient pas familières (car il est de l'Ouest), une seule petite journée passée là-bas était suffisante pour décrire ce pays. Son ignorance de l'endroit ne l'empêche pas de rédiger un récit de 137 pages consacrées uniquement à la description de ces paysages. Gracq ajoute ensuite que ces quelques heures de solitude, de promenade, lui furent suffisantes pour écrire *Un balcon en forêt*. D'après lui, quand on est géographe, surtout étranger à la région, mais armé d'une formation de géologie, il est facile de saisir « rapidement l'esprit ou l'âme d'un paysage »¹³⁵. Le géographe sait ce qui va lui parler dans le paysage. Ainsi, les Ardennes le séduisent-ils par sa vocation forestière, au point que Gracq les confond avec sa région natale. L'écrivain admire cette région en raison de son paysage qui lui offre « de grandes échappées de vue » sur la vallée de la Meuse. Quant à sa forêt « panoramique », elle paraît aussi singulière, d'où il peut voir et découvrir « très loin » :

« Tout ce petit canton sauvage est devenu mien, et les changements que j'y trouve en viennent à se confondre peu à peu avec ceux d'un canton natal ; les *témoins* naïfs qui jalonnent ça et là deviennent presque pour moi ceux d'une histoire qui se serait réellement passée »¹³⁶.

L'œuvre romanesque révèle bien cette sensibilité ou plutôt la particularité géographique de Gracq. La description qu'il nous a donnée permet de connaître la configuration géomorphologique de l'espace du récit. Nombreux sont les textes qui manifestent la forme du relief terrestre. Cependant, décrire ne veut pas dire faire l'inventaire de tous les éléments du paysage, c'est l'envisager comme une structure. Nous voyons une logique de composition qui s'impose en décelant un savoir scientifique. Nous prenons l'Ile de Vezzano comme un bon modèle de ce type de description :

« C'était une sorte de d'iceberg rocheux, rongé de toutes parts et coupé en grands pans effondrés avivés par les vagues. [...] La réflexion neigeuse de ses falaises blanches tantôt l'argentait, tantôt le dissolvait dans la gaze légère du brouillard de beau temps »¹³⁷.

La description qui s'étend sur plusieurs pages ne manque pas de termes techniques. Gracq charge le texte de son savoir chaque fois qu'il le trouve nécessaire. Ainsi, le lecteur peut se

135 « Sur *Un balcon en forêt* » in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Entretien radiophonique entre Julien Gracq et Gilbert Ernst diffusé le 12 juillet 1971 par la station régionale d'Inter-Lorraine-Champagne-Ardennes et publié dans le *Cahier de L'Herne. op. cit.*, p. 216.

136 GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant. op. cit.*, p. 620.

137 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 680-681.

rendre compte de l'importance de cette île dans la fiction, en examinant minutieusement ce passage. Cet îlot minuscule qui présente un bon abri au bateau d'Aldo et de Vanessa se distingue de ses rivages, de ses « falaises adressées en face des flèches à demi submergées des lagunes ».

Nous ne pouvons pas négliger dans notre étude l'association du plateau nivelé aux horizons fuyant avec la vallée étroite. Celle-ci apparaît fréquemment dans les récits de Gracq. À titre d'exemple, nous citons la description du pays d'Argol qui se place dès le début sous le signe d'une étroite langue de plateau enserrée entre le château et les précipices. La région devient un exemple type du style topographique, tous les éléments naturels paraissent faire concurrence pour illustrer la structure du terrain. Cette association révèle deux penchants de la sensibilité gracquienne : l'intimité avec la vallée, la vacance et la liberté des plateaux qui est la topographie propice à Gracq. La fiction semble lui imposer un espace géographiquement pertinent ou plutôt cohérent. C'est pour cela, qu'il y a une cohérence du point de vue géographique dans la disposition de ces lieux et la description de ces paysages. Cette cohérence existe dans le texte au référent réel comme celui qui évoque la vallée de la Meuse, avec ses méandres encaissés, ses courbes. Or, la description ne porte pas de caractère réaliste ou documentaire. Pour Jean-Louis Tissier, la cohérence est également forte dans le texte où le paysage n'a pas de référence effective. La steppe des Syrtes, où la couverture végétale est balayée par le vent ou ravinée par des oueds intermittents, reste aussi remarquable. La description présente encore une composition paysagère plausible. D'après l'écrivain, le recours aux termes géographiques ne dépouille jamais le paysage de sa visée poétique. Au contraire, il augmente le plaisir de la lecture. Dans un entretien, Gracq affirme qu'il n'y a rien en cela de dépoétisant :

« Pour moi, au contraire, souvent le plaisir que peut me donner le paysage est augmenté par une attente précise qui vient de la lecture. Et même l'explication géographique n'a pas du tout de caractère prosaïque. Cette révélation d'une structure bien agencée ajoute plutôt quelque chose, c'est une armature qui n'enlève en tout cas rien à la beauté d'un paysage. La géographie n'a rien gâté pour moi, au contraire, de la Terre et des voyages qu'on peut y faire »¹³⁸.

Le système descriptif qui prend en charge la structuration de l'espace gracquien comprend deux réseaux lexicaux. Le premier se rapporte à la fois à tous les termes désignant les composantes des paysages (« mer », « grève », « plage », « dune », « vallée », « plateau », « montagne », « forêt », « plaine », « routes », « pistes », « étang », « colline ») et au

138 GRACQ, Julien. *Entretien avec Jean-Louis Tissier. op. cit.*, p. 1209.

mouvement du terrain qui est évoqué à l'aide de certaines formes verbales ou nominales : « se relever », « monter », « se creuser », « plonger », « s'élever », « s'aplanir ». Ce réseau qui donne à voir la face de la terre permet de rendre compte de l'espace de la fiction :

« Cette piste ressemblait à une tranchée basse. De chaque côté [...] elle paraissait taillée à angles vifs dans une mer de joncs serrés et grisâtres, dont l'œil balayait la surface jusqu'à l'écoeurement, et dont les détours continuels de la route paraissaient murer à chaque instant les issues »¹³⁹.

Relever l'état des lieux nous paraît le premier signe de l'admiration portée par Gracq aux paysages. Le deuxième réseau lexical élaborant les structures de l'espace gracquien appartient à un vocabulaire technique qui crée une aura scientifique et décèle en même temps la propriété typique de l'écriture de Gracq. L'écrivain convoque une nomenclature concernant son savoir géographique que nous pouvons diviser en deux catégories. La première est empruntée à la géomorphologie et à la géologie : « reg », « erg », « nunataks », « igarapé », « bluff socle », alors que la seconde en appelle à la géomorphologie classique. Celle-ci abonde en métaphores physiologiques, tend à tisser le premier rapport avec le monde, dont l'image devient l'équivalent de celle de l'homme. Parmi ce lexique, nous citons : « gorge », « dent », « front », « lèvres », « flanc », « épaulement », « coude », « langue », « mamelon », « croupe », « ride ». D'où la nécessité de parler de la géographie et de la topographie des romans gracquiens. Il nous paraît tout à fait légitime d'étudier la figuration de l'espace fictif à partir des indications géographiques, puisque elles soulignent des occurrences multiples.

Quant au rôle du paysage, Gracq refuse le point de vue selon lequel le paysage sert de décor à un livre. « Les paysages sont, [pour lui], dans les romans comme les personnages, et au même titre. [...] ils appartiennent au roman, [voire] ils sont le roman »¹⁴⁰. En d'autres termes, ils tiennent un rôle essentiel dans l'histoire. L'évocation des moindres aspects de la topographie n'exprime pas seulement la volonté de préciser la face de la terre, mais dit aussi le véritable dessein d'élaborer les paysages de la fiction. Carte et paysage deviennent donc des éléments révélateurs de l'espace des récits, tout en illustrant en même temps la configuration terrestre. Outre que le paysage gracquien se trouve doué d'« âme » et d'« esprit », il emprunte à l'homme son image. C'est pour cela qu'il faut accepter son influence sur lui. Dans l'œuvre romanesque de Gracq, le paysage agit sur le personnage de la même manière qu'un actant, il n'est plus un élément secondaire dans la fiction. Au

139 *Le Rivage des Syrtes*, p. 565.

140 GRACQ, Julien. *Entretien avec Jean-Louis Tissier. op. cit.*, p. 1207.

contraire, il peut tisser un rapport avec le sujet regardant. Cette relation se fonde généralement sur la tentation et la transgression entre le sujet et l'objet regardé. Pourtant, le romancier ne veut pas faire abstraction de la limite physique et intellectuelle du sujet qui regarde et juge. L'inspiration géographique le pousse à questionner véritablement le rapport entre l'homme et le monde. Les termes géographiques cessent dans ce cas de fonctionner en un sens unique au profit de la constitution des premiers fils du rapport avec le monde.

En revanche, Michèle Monballin voit un certain écart dans l'utilisation de quelques termes. Par exemple, « langue », qui, en géographie, indique une petite zone de terre de sable, est associée dans certains cas avec « mer », « vague », « écume », « poussière » :

« [...] entre les jetées étonnait le silence de ces hautes ondulations contre les parois de pierre : de grosses langues pressées et rudes, mais agiles, inquiétantes, sautaient brusques comme une langue de fourmiliers »¹⁴¹.

Désignant un pic rocheux, « dent » est employée à des espaces construits tels que : « maison », « palais », « forteresse » et « escalier » :

« Un escalier de pierre, théâtral, sans mesure, plongeant à perte de vue dans les vagues, opposant à leur fureur capricieuse et monotone de femme ses dents enrochées, irréfragables »¹⁴².

Détournés de leur sens conventionnel, les termes scientifiques n'échappent pas à l'imagination créative de l'écrivain. Tout cela sert le but d'arracher à la description sa simple option esthétique. Les termes géographiques laissent percevoir un enjeu. En élaborant le relief de la terre, ils révèlent l'espace de l'événement dont Gracq est très attentif à nous montrer les démarches de dévoilement :

« L'ossature vigoureuse de cette côte mangée de grottes apparaît, avec ses grèves mollement tendues de pointe à pointe comme des hamacs, avec les rides blanches, les festons de ses vagues soudain si lentes et comme engluées sur les fonds transparents »¹⁴³.

Comme son créateur, le personnage gracquien ne trouve aucun obstacle à lire le style du paysage, quand il se dépouille. Le regard du savant lui fait appréhender « l'ossature » et la « seule courbure » de la terre. Ce n'est donc pas fortuitement que l'écrivain attribue à son personnage un métier de guetteur, de promeneur ou d'observateur à la frontière. Ce

141 *Un beau ténébreux*, p. 103.

142 *Ibid.*, p. 207.

143 *Un beau ténébreux*, pp. 153-154.

privilège le rend capable de jeter un regard rigoureux tout en révélant à la fois les constituants du paysage et l'espace du récit. L'être gracquien est quelqu'un qui distingue bien les objets rapprochés et devient encore « presbyte », c'est-à-dire qu'il peut regarder, surveiller de loin le développement de l'action. Bref, il est apte à saisir rapidement « l'esprit et l'âme d'un paysage ».

Michel Murat affirme que l'œuvre romanesque de Gracq contient également une dimension biologique¹⁴⁴. Ce qui nous encourage à parler dans le chapitre 3 de l'anthropomorphisme abstrait appliqué à la description de l'espace. Après avoir révélé les traits de l'espace fictif à travers le langage scientifique, nous nous intéressons à voir l'image que l'écrivain préfère lui donner. C'est pour cela que nous allons revenir au langage poétique, et plus exactement aux figures de style.

Chapitre 3

Poétique de l'analogie

L'un des moyens gracquiens favoris qui s'intéressent à la représentation de l'espace est le recours aux figures de l'analogie. Nombreuses sont ces figures qui remplissent l'espace blanc de la page par leurs multiples occurrences. Notre étude sera consacrée aux figures corporelles, c'est-à-dire à celles qui tendent à faire une similitude entre le corps humain et le monde. Nous avons vu plus haut que la préférence donnée aux termes classiques de la géographie est une tentative de la part de l'écrivain pour représenter l'espace de la fiction et annoncer en même temps la fusion des champs lexicaux de ces deux parties séparées de l'univers. L'un des résultats de ce mélange est la reprise des relations interrompues entre eux. Cette tentative ne s'arrête pas à cela. Elle le dépasse pour comprendre toutes les figures d'analogie qui mettent en valeur la correspondance entre l'homme et le monde. Obsédé par des idées issues de l'Antiquité¹⁴⁵, Gracq bâtit son univers romanesque sur la ressemblance de l'image du macrocosme à celle du microcosme. L'écrivain cherche à façonner l'image de son univers à celle de l'homme. La création de l'espace se fonde essentiellement chez lui sur cette idée. Principe d'organisation, le corps humain est

¹⁴⁴ MURAT, Michel. *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq. op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁵ D'après les Anciens, le corps humain est le meilleur outil pour mesurer les territoires. Pour cela, il est appliqué à l'espace : le pouce, le pas, la coudée deviennent des unités de mesure. L'analogie ne s'applique pas seulement à la mesure. La carte géographique peut apparaître également comme une projection du corps propre. La tentative de saisir l'unité du monde, pour en reconstituer l'organisation, passe par l'application du corps humain sur l'espace.

d'emblée appliqué à l'espace gracquien, et des images anthropomorphiques se multiplient dans toute son œuvre. L'analogie monde/corps apparaît comme un trait rhétorique récurrent et profond. Gracq accorde à son paysage un « âme » et un « esprit ». Il ne est donc pas surprenant que son monde revête aussi une image du corps humain.

L'analogie devient le socle de l'écriture gracquienne visant à anthropomorphiser le cosmos. Elle assure non seulement un merveilleux affrontement des ressemblances à travers l'espace, mais son pouvoir est encore immense. Elle offre, comme nous le verrons, un nombre indéfini de parentés.

I- Gracq et l'anthropomorphisme

En répondant à la volonté personnelle visant à célébrer le « mariage » de l'homme et du monde, Gracq fait de ses récits l'espace de cette noce. Il ne s'empêche jamais de remplir les pages de figures anthropomorphiques qui animent le rapport de communication, de participation entre l'homme et l'univers. En s'attaquant à Sartre et à Alain Robbe-Grillet dans *Pourquoi la littérature respire mal*, Gracq précise son point de vue. Il critique chez Sartre le fait d'avoir mis l'accent non sur les valeurs d'intégration de l'homme dans le monde, mais sur celles d'exil. Sartre manifeste constamment son ignorance à l'égard de ce rapport et aux principes du Romantisme allemand : combler le fossé entre le monde et les individus. Ce qui motive les Romantiques et Gracq, c'est la nostalgie de la guérison du monde, de l'union des contraires en un tout harmonieux. En confrontant les deux écrivains, Gracq dit franchement son point de vue à l'égard de Robbe-Grillet :

« Par rapport au roman de Sartre, Robbe-Grillet est un transfuge qui abandonne l'homme, coupé d'un monde écœurant et insignifiant, et tente de passer dans l'autre camp, du côté du monde lui-même, sans plus lui présenter nos éternelles exigences de correspondance et de signification »¹⁴⁶.

Il lui reproche d'avoir élaboré un monde désensibilisé où prédomine la nature humaine morte. Il regrette de même l'exclusion volontaire de ce type de liaison de la part des écrivains du XX^e siècle. Pour lui, la littérature de son temps n'accorde aucune place à ce qu'il appelle « la plante humaine », alors que l'homme vit et refleurit au sein de cet espace d'air et de lumière. Jamais le monde n'a pu être étranger ni inamical, puisqu'il y a toujours des poètes comme Tolstoï, que Gracq a sélectionné comme un exemple parfait des

146 GRACQ, Julien. *Pourquoi la littérature respire mal*. op. cit., p. 877.

écrivains nommés « *grands végétatifs* »¹⁴⁷. En fait, Gracq prétend à un monde déchargé des tensions et des angoisses, un monde qui peut peser parfaitement sur l'homme. Le monde auquel il aspire doit certainement porter les caractères de celui du Romantisme allemand. Certes, ce monde n'est pas coupé du tragique, mais au moins l'homme y est parfaitement « *replongé* » dans ses eaux profondes, raccordé magiquement aux forces de la terre, arrosé de tous les courants nourriciers dont il a besoin comme du pain. Il est temps maintenant de repenser à ces noces rompues : Gracq n'y pense pas seulement, mais les exalte réellement. Selon lui, seul le Surréalisme peut garder une valeur exemplaire. Car il revendique à tout instant, à travers mille contradictions, l'expression de la « *totalité* de l'homme, qui est refus et acceptation mêlée, séparation constante et aussi constante réintégration ». Nous pouvons alors dire que les revendications gracquiennes concernant le mariage de l'homme et du monde ne sont pas si loin de celles des Surréalistes. Les deux s'orientent vers le même objectif : l'unité de l'homme avec l'univers. Et cette unité ne sera réalisable qu'au moment où l'homme prêtera à dialoguer avec le monde. Pour ce fait, il faut croire à l'abolition des limites qui frustrent l'être humain de ses désirs, et à l'existence d'un certain point de l'esprit où les objets cessent d'être perçus comme contradictoires¹⁴⁸. Le monde est « *déjà en marche vers l'homme, ayant fait plus de la moitié du chemin à sa rencontre, et comme aspirant d'avance à lui plaire, à le refléter et à le servir* »¹⁴⁹.

Quant à Alain Robbe-Grillet accusé de se détourner de l'homme, la séparation et la distance sont, pour lui, déjà là entre les choses et l'homme. L'homme est l'homme et les choses sont les choses. Il existe quelque chose dans le monde qui n'est pas l'homme, qui ne lui adresse aucun signe. Autrement dit, il n'a rien de commun avec lui. Pour cela, ses personnages refusent de s'approprier les choses et d'entretenir avec elles une entente louche, ils n'éprouvent à leur égard ni accord ni dissentiment d'aucune sorte. Le choix d'un terme analogique, pourtant simple, fait autre chose que de rendre compte de données physiques pures. Il annonce que « dans la quasi-totalité de notre littérature contemporaine,

147 *Ibid.*, p. 879. À propos de Tolstoï Gracq dit : « Une page de Tolstoï [...] nous rend à elle seule le sentiment perdu d'une sève humaine accordée en profondeur aux saisons, aux rythmes de la planète, sève qui nous irrigue et nous recharge de vitalité, et par laquelle, davantage peut-être que par la pointe de la lucidité la plus éveillée, nous communiquons entre nous ».

¹⁴⁸ Dans *Qu'est-ce que le Surréalisme ?* [1934], André Breton affirme que le but suprême de l'activité surréaliste tend à « donner à la réalité intérieure et à la réalité extérieure comme deux éléments en puissance d'unification, en voie de devenir *commun* ». D'après lui, ces deux réalités sont en contradiction dans la société actuelle ; cette contradiction est l'origine du malheur de l'homme. La tâche des Surréalistes est de les mettre en présence et de refuser en même temps « la prééminence à l'une sur l'autre, d'agir sur l'une et sur l'autre non à la fois car cela supposerait qu'elles sont moins éloignées ». Il est impératif d'agir sur ces deux réalités « tour à tour, d'une manière systématique, qui permette de saisir le jeu de leur attraction et de leur interpénétration réciproques et de donner à ce jeu toute l'extension désirable pour que les deux réalités en contact tendent à se fondre l'une dans l'autre », Cognac : Actual & Le Temps qu'il fait, 1986, p.11.

149 GRACQ, Julien. *Spectre du « Poisson soluble »*. *Préférences. Œuvres Complètes I. op. cit.*, p. 912.

ces analogies anthropomorphiques se répètent avec trop d'insistance, trop de cohérence, pour ne pas révéler tout un système métaphysique »¹⁵⁰. Il s'agit, pour les écrivains qui utilisent les métaphores anthropomorphiques, d'établir uniquement un rapport constant entre l'univers et l'être. Ainsi les sentiments humains semblent naître de ces contacts avec le monde et trouvent en celui-ci leur correspondance naturelle, si ce n'est leur épanouissement. Robbe-Grillet critique cette sorte de comparaison, car elle n'apporte rien de nouveau à la description, c'est-à-dire qu'elle est inutile. D'ailleurs, elle introduit sans arrière-pensée « une communication souterraine, un mouvement de sympathie (ou d'antipathie) qui est sa véritable raison d'être ». L'homme regarde le monde, mais le monde n'échange pas ce regard. Il voit les choses et il échappe du même coup à leur asservissement. Mais cela ne signifie pas que l'homme refuse le contact avec le monde ; il accepte au contraire de l'utiliser à des fins matérielles. Ce qui est fâcheux, pour lui, est ce rapport de participation et de communication établi entre l'homme et le monde au moyen des figures d'analogie. Cependant, ce rapport de communication et de participation constitue les fins que Gracq cherche à évoquer dans ses écrits à travers les figures anthropomorphiques. Nous soulignons par là un autre point commun entre lui et le Surréalisme pour lequel il faut comprendre la nature d'après l'homme et non pas l'homme d'après la nature. Or, cela n'entraîne absolument pas, selon André Breton, à partager l'avis disant que l'être humain obtient une supériorité absolue sur tous les autres êtres. Son importance, il l'acquiert de la place qu'il occupe dans la hiérarchie des degrés de l'Existence. Il conclut pour dire que seule l'intuition poétique est apte à créer non pas seulement des formes assimilatrices mais hardiment créatrices¹⁵¹. Le langage poétique semble donc le seul pouvoir apte à réaliser l'unité entre les différents objets contradictoires de l'univers.

II- Figures de l'anthropomorphisme

Gracq reste fidèle à son projet poétique, il n'hésite jamais à faire correspondre l'image du monde à celle de l'homme. Si le langage scientifique n'arrive pas tout seul à réaliser son aspiration vers l'unité de l'univers, il ne tarde pas à revenir au langage poétique. Les figures du discours lui offrent une autre voie de contact. L'analogie, qui reste la figure

150 ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau Roman*. Paris : Minuit, 1963. (Coll. Critique). p. 49.

151 BRETON, André. *Du surréalisme en ses œuvres vives* [1953]. *Œuvres Complètes IV. Ecrits sur l'art et autres textes*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2008, pp. 23-25.

dominante de son écriture, attire notre attention par sa fréquence. Elle s'avère être le meilleur moyen d'établir le rapport de correspondance, de communication entre le monde et l'homme. En examinant l'anthropomorphisme dans son œuvre romanesque, nous remarquons que l'importance est accordée aux figures de la comparaison et de la métaphore. Celles-ci reposent sur la relation de similitude ou du moins d'assimilation. Notre intérêt ne va pas trop se porter sur ces deux figures en tant que théorie, mais plutôt comme un outil susceptible de célébrer la notion d'anthropomorphisme. Ce qui nous intéresse dans cette étude, c'est de voir le moyen aboutissant à l'humanisation de l'univers gracquien et, qui lui accorde cette image semblable du corps humain. Il faut rappeler ici que nous nous contentons de révéler exclusivement les analogies fondées sur le transfert des traits entre l'homme et l'univers. En fait, les figures anthropomorphiques ne sont qu'une initiative tendant à dévoiler l'espace et à l'animer. Elles ne peuvent pas être expliquées uniquement comme projection des sentiments du sujet sur l'objet, car elles mènent également à le constituer comme force autonome, agissant sur l'observateur.

1- La comparaison

Figure d'analogie, la comparaison se définit comme la mise en relation de deux notions par un relateur explicite et spécifique. Elle se présente généralement selon une formule du type : comparé + motif (prédicat adjectival, verbal, adverbial) + outil comparatif + comparant. Toute comparaison profite d'une relation entre le motif et le comparant inscrit dans le code collectif. Quelques comparaisons sont marquées par l'absence du motif, elles sont composées de : comparé + outil de comparaison + comparant. Dans ce cas, la comparaison jouant un rôle important dans la caractérisation du comparé, s'approche davantage de l'identification métaphorique.

1-1 Château-corps humain

Avec le labyrinthe de ses couloirs et de ses chambres, le château offre par excellence l'image du corps humain. Dans *Au château d'Argol*, Gracq célèbre cette image grâce à la comparaison des couloirs à des veines :

« Des couloirs bas et toujours sinueux [...] semblaient parcourir comme des veines l'immense vaisseau du château »¹⁵².

152 *Au château d'Argol*, p. 13.

Dans l'écriture romanesque de Gracq tout devient possible. L'écrivain, en partant de rapprochements insolites, s'adresse à l'imagination du lecteur. Nous trouvons dans ce passage que les organes de l'homme sont mis à profit pour constituer l'espace diégétique. Rien ne lui échappe. Voilà le château avec ses couloirs insolites, toujours variés : il inspire à son personnage l'image vive du sang à travers le corps. L'image qui atteste la présence de deux termes comparés, couloirs et veines, est justifiée par l'apparition du rouge métallique qui couvre le sol du manoir. Celui-ci suggère implicitement un corps dont les veines sont explicitement représentées par les couloirs sinueux. La motivation joue sur un prédicat adjectival « sinueux » et un autre verbal « parcourir ». L'anthropomorphisme organique a pour fonction d'animer le château : le transfert des traits spécifiques est passé d'un objet animé à un objet inanimé. Dans un autre endroit, le château d'Argol est décrit « comme un navire en détresse »¹⁵³ plongé au sein de la mer des arbres. Pour évoquer le danger recouvrant ce lieu et attirer l'attention du lecteur vers la fin dramatique du récit, Gracq lui accorde un sentiment d'impuissance, de solitude que l'homme peut éprouver dans une situation difficile et angoissante. Il s'agit alors d'un manoir, certes étouffé par la masse des arbres et de leur ombre, mais aussi agissant. L'image sert aussi à refléter réciproquement l'angoisse des personnages dans ce lieu vaste.

Il est évident que la nudité et la vacuité sont les deux caractéristiques les plus remarquables de l'espace gracquien. Pour décrire l'Hôtel des Vagues dans *Un beau ténébreux*, Gérard, le narrateur, le métaphorise, faute de clients, en un corps vidé de sang :

« Hôtel vide [...] grand corps vidé avec l'été de son sang »¹⁵⁴.

L'hôtel sans visiteurs inspire Gérard l'image d'un être vidé de sa substance. Outre sa fonction d'assurer l'analogie entre l'être et le non-être, la figure anthropomorphique souligne la naissance d'un rapport de similitude entre le corps et le lieu. Ce rapport ne peut pas être expliqué uniquement comme la projection du sentiment propre sur le lieu extérieur, mais il révèle une véritable tentative de décrire le lieu comme s'il était humain. Autrement dit, l'être gracquien s'approprie le monde. En réalisant la réconciliation entre l'homme et son environnement, Gracq fait correspondre quelquefois les traits de l'animé avec ceux de l'inanimé. Il situe par exemple, comme dans le cas de ce récit, des personnages vidés de leur consistance, à « l'âme dissoute »¹⁵⁵, dans un lieu vide. Une sorte de correspondance immédiate naît entre le moi et le monde extérieur, la disponibilité

153 *Au château d'Argol*, p. 71.

154 *Un beau ténébreux*, p. 242.

155 *Ibid.*, p. 237.

des choses semble coïncider avec celle des personnages. Sur le plan diégétique, la rencontre de l'âme vacante et des lieux vides aggrave le sentiment de l'absence, et prolonge l'attente qui est un thème principal dans les récits de Julien Gracq.

Après l'aménagement de la forteresse dans *Le Rivage des Syrtes*, comparaison et métaphore organiques se réunissent pour mettre en valeur cet édifice. Celui-ci semble jaillir « de ses haillons rejetés dans l'évidence d'une musculature parfaite » ; ainsi « la forteresse poussait maintenant [...] lancinante en effet comme une dent neuve ». La comparaison avec une dent profite d'une relation à prédicat adjectival, tout en définissant un éthos global de la situation. Cette comparaison est le prolongement d'une autre comparaison à prédicat verbal, qui met en lumière les mêmes termes : « l'œil enfiévré revenait s'agacer sur leur silhouette coupante comme la langue sur le tranchant d'une dent fraîchement cassée ». La description du palais de Vanessa à Maremma n'échappe pas à ce processus où les organes de l'homme servent à caractériser le bâtiment. Encore une fois, les deux figures de l'analogie concourent à célébrer la réconciliation entre les deux parties rompues de l'univers : l'homme et le monde. Tout d'abord le palais se trouve métaphorisé en « doigt » dressé d'une main ouverte, alors que, sous la faible lumière de la lune, le « terre-plein » semble « enroché comme une dent sur ces vases mobiles ». La « bouche » est utilisée également pour qualifier « les arcades basses » qui déversent au ras de l'eau des traînées de lumières. Lors de la fête chez Vanessa, le bouillonnement de la conversation est qualifié par un terme caractérisant la température du corps humain : « fièvre »¹⁵⁶.

En tant que lieu clos, le château représente, pour Gracq, le sein maternel. Cette image est célébrée dans la parole d'Aldo, lorsqu'il dit en parlant de la forteresse : « je bougeais en elle comme une faible vie »¹⁵⁷. Cette sensation, Grange l'éprouve aussi, quand il se compare à une « amande » dans le blockhaus :

« L'impression de réclusion en était rendue oppressante : le corps remuait là-dedans comme l'amande sèche dans le noyau »¹⁵⁸.

Certes le sein maternel disparaît de l'énoncé dans les deux comparaisons, mais cela ne l'empêche pas d'être suggéré par l'image comparative.

1-2 Humanisation de la nature

156 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 625-626.

157 *Ibid.*, pp. 663, 580.

158 *Un balcon en forêt*, p. 16.

Les images anthropomorphiques consacrées à l'illustration d'une forêt humanisée ne sont pas moins notables que celles du château. Nous nous intéressons à l'image de la terre-cadavre évoquée dans *Un balcon en forêt*. Après la fonte des neiges, il semble à Grange qu'il marche sur « elle [la terre] comme sur un cadavre qui commence à sentir »¹⁵⁹. Cette sensation est due effectivement aux métamorphoses physiologiques que la forêt subit avec le changement de saison : la terre semble jaunie d'un mauvais teint, et le temps la travaille « d'une fièvre lente ». Si le comparé « la terre morte » est remplacé par le pronom anaphorique « elle », le comparant « cadavre » souligne une présence apparente. La comparaison dit la vérité : la terre comme le corps humain pourrit après la décomposition. Mais à la différence du corps, la terre se renouvelle avec le temps. Anthropomorphisée en cadavre corrompu, la forêt perd par conséquent tout charme. La figure évoque la mort qui se trouve attachée à la scène finale du récit. Dans un passage d'*Au château d'Argol*, l'écrivain compare les branches à « une chevelure fragile » devant l'ouragan qui tordent follement les arbres. En décrivant la fragilité des ramures, Gracq choisit une partie fragile de l'homme : « chevelure ». Le bois de Storrivan semble à un moment donné dénudé ; la nudité est évoquée encore par le recours, dans la même page, à deux adjectifs qualifiant l'être humain : « nu », « dénudés ». Plus loin, les herbes sur les grèves se comparent cette fois-ci à une chevelure mouillée :

« De longues herbes grises dont les touffes grêles et sifflantes [...] s'agglutinaient au gré des rafales comme une chevelure noyée d'eau »¹⁶⁰.

L'image des cheveux mouillés trouve, chez Gracq, sa bonne expression dans la fusion de l'élément botanique « herbes » et l'élément aquatique dans une seule figure. Cette analogie nous tire vers une autre phonique, celle où prédomine la consonne [g] (longues, grises, grêles, agglutinaient, gré) et où le [f] s'assourdit en [v] (touffes, sifflantes, rafales, chevelure). Si, dans la comparaison précédente, les branches se comparent à une chevelure, les cimes des arbres deviennent plus tard, au moyen de l'analogie métaphorique, « des têtes rondes » dont la densité rappelle un « peuple qui s'est rassemblé ». Assurée par la présence du relateur « comme »¹⁶¹, la comparaison s'apparente à l'image métaphorique. Les cheveux, dont le mouvement fait allusion à celui de l'eau, sont un objet de comparaison préférée chez Gracq. Les figures qui illustrent ce type d'analogie sont aussi considérables ; parmi elles nous citons :

159 *Un balcon en forêt*, p. 65.

160 *Au château d'Argol*, pp. 18-25.

161 *Ibid.*, pp. 33-38.

« Elle [Heide] dénouait ses cheveux qui se répandaient sur le gazon comme une flaque ».

« Le fouet de pluie de sa chevelure » ou « Toute ruisselante de sa chevelure de noyée »¹⁶².

L'image de l'eau et de la chevelure est l'image par excellence des Surréalistes. Métaphores et comparaisons sont regroupées ici pour célébrer la poésie de Gracq, qui semble proche dans son but de celui du Surréalisme. Pour les deux, les figures d'analogie restent le meilleur moyen de contact de l'homme avec le monde extérieur. L'image où Gracq compare la chevelure dorée de Mona à une « paille douce » exige que nous nous attardions un peu sur cette citation :

« [...] chaque fois que la silhouette s'arrêtait au bord du chemin et qu'une main entr'ouvrait un instant vers lui la guérite du capuchon lourd [...] au fond du capuchon, comme au fond d'une crèche, on voyait une paille douce de cheveux blonds »¹⁶³.

Dans cet exemple, les deux figures de l'analogie travaillent conjointement pour signaler une correspondance entre capuchon et architecture. Le « capuchon » est doublement métaphorisé : premièrement en « guérite » motivée par le verbe « entr'ouvrait », deuxièmement par la « crèche » en tant que lieu abritant l'être humain. Les cheveux de la femme se trouvent à leur tour métaphorisés en un élément appartenant à l'habitat : la « paille », mais il s'agit aussi d'un élément botanique. D'autre part, le syntagme comparatif « comme au fond d'une crèche » aide à comparer la jeune femme en capuchon à un objet formant ou garnissant un lieu architectural. Cette figuration, où les traits se transfèrent de l'objet inanimé à l'homme, est moins fréquente dans l'œuvre romanesque de Gracq¹⁶⁴. Dans la plupart des exemples précédents, le transfert organique se passe de l'être humain à un objet inanimé (château) ou bien à un objet animé (arbre), à condition que la plante soit considérée comme faisant partie de la catégorie de l'animé. Nous distinguons un autre rapport de correspondance avec le monde où la femme se trouve dissoute. L'image de la dissolution est accomplie, quand la femme est unie à la nature, non cette fois-ci par sa chevelure mais par ses yeux. En fait, l'union avec le monde appelle souvent des métaphores aquatiques. Dans *Le Rivage des Syrtes*, le reflet des yeux de Vanessa se

162 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 677, 697.

163 *Un balcon en forêt*, p. 28.

164 La comparaison avec une « crèche » ouvre la voie vers d'autres analogies toujours tissées autour de Mona. Celle-ci se compare dans une autre situation à une « petite barque » baignée dans la forêt-mer. La comparaison vise à caractériser la marche de la femme sur la route : « [...] il la reconnaissait à cette manière plus libre, plus légère, qu'elle avait de glisser dans le fil de la route, comme une petite barque qui s'abandonne au vif du courant ». *Un balcon en forêt*, p. 51. Nous relevons d'autres exemples dans *Au château d'Argol* où Heide devient une « immobile colonne de sang », p. 38. Ou encore : « sur le visage jusque-là impassible d'Herminien, comme une première lézarde sur un édifice [...], une première ride indéfinissable au coin des lèvres parut alors le signe d'une atroce et foudroyante altération de ses traits », p. 80.

compare au « reflet des mers lointaines »¹⁶⁵. Nous signalons que la femme dans l'œuvre romanesque de Gracq demeure habituellement attachée à la nature. Elle est désignée comme un être par excellence aux dimensions cosmiques ; les liens de correspondance qu'elle forme avec le monde le prouvent. Ce n'est pas sans intérêt que l'écrivain exalte en permanence l'union féminine à l'univers. À vrai dire, la femme devient dans l'œuvre romanesque de Gracq l'initiatrice pour le héros, elle l'oriente dans sa quête, lui fait regarder le monde au-delà de ses limites. Il voit désormais le monde à travers elle. La femme occupe aussi le centre du travail des Surréalistes pour qui elle est le moyen d'union par excellence avec le monde.

Gracq ne se contente pas de cette sorte de transfert, nous voyons chez lui l'apparition d'un autre type d'animation entre la plante et l'objet inanimé :

« [...] les colonnades réfléchies des arbres s'ordonnèrent comme des lourdes tours, lisses et lustrées comme le cuivre »¹⁶⁶.

Le transfert des traits se passe ici de l'inanimé à l'animé. Ce procédé, inclus dans la tentative gracquienne de confondre tous les éléments de l'univers, vise à réaliser la réconciliation. Les objets végétaux, minéraux et aquatiques sont rassemblés tous dans la même comparaison. Comme clé de connaissance, l'analogie ouvre la voie vers le contrôle du monde et rapproche encore Gracq des Surréalistes. D'après eux, l'analogie, étant le meilleur moyen d'assembler deux réalités lointaines, permet également d'agir sur le moteur du monde. Ce moyen mène, selon André Breton, « l'esprit à se faire du monde et de lui-même une représentation moins opaque »¹⁶⁷. Prenant compte des pouvoirs de l'analogie, Gracq se les approprie à sa façon. Ruth Amossy voit dans ce processus « l'expression d'un désir humain essentiel : celui de recharger le monde de ses pouvoirs perdus et de le remagnétiser en vue d'une nouvelle quête du Graal »¹⁶⁸. Cette disposition nous conduit à parler d'un fantastique intellectuel. Le fantastique gracquien vient de l'anthropomorphisme ou bien des tentatives continuelles visant l'animation du lieu. Le lieu humanisé s'opère comme un actant sur les personnages du romancier. Albert manifeste par exemple le sentiment de la peur, lorsqu'il se trouve devant l'image ensanglantée du château. Les objets gracquiens sont donc dotés de vie et d'action, au point

165 *Le Rivage des Syrtes*, p. 597.

166 *Au château d'Argol*, p. 52.

167 BRETON, André. *Du surréalisme en ses œuvres vives* [1953]. *Œuvres Complètes IV. Ecrits sur l'art et autres textes. op. cit.*, p. 23.

168 AMOSSY, Ruth. « Parcours symboliques chez Julien Gracq ». Dans *Cahier de recherche de S.T.D.* mars 1982. N°9. *Entretiens sur Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq*. Université de Paris 7. p. 71.

qu'ils « apparai[ssent] comme une subjectivité autre, hostile et perverse. L'anthropomorphisme se retourne contre le sujet humain, qu'il laisse dessaisi et hagard »¹⁶⁹.

Quelquefois les traits se transfèrent entre deux être animés : Heide devient, dans *Au château d'Argol*, comme un « arbre de pourpre » :

« Tout son sang bougeait et s'éveillait en elle, emplissait ses artères d'une bouleversante ardeur, comme un arbre de pourpre qui eût épanoui ses rameaux sous les ombrages célestes de la forêt »¹⁷⁰.

L'analogie est motivée par la présence des quatre éléments essentiels de la comparaison : le comparé remplacé par le pronom anaphorique « elle » ; le motif, prédicat verbal « épanoui » ; le mot de comparaison « comme » et le comparant « arbre en pourpre », alors que les artères trouvent la raison d'être métaphorisées en « rameaux ».

1-3 Ville-personne âgée

La présentation de la ville chez Gracq exploite un procédé ancien dans la pensée romantique du XIX^e siècle. C'est ainsi le cas d'Orsenna dont la représentation abonde en images du corps humain. La ville est comparée, dès la première page, à un vieillard à l'approche de la mort :

« La Seigneurie d'Orsenna vit comme à l'ombre d'une gloire [...] elle est semblable à une personne très vieille et très noble qui s'est retirée du monde et que, malgré la perte de son crédit et la ruine de sa fortune, son prestige assure encore contre les affronts des créanciers ; son activité faible, mais paisible encore, est celle d'un vieillard dont les apparences longtemps robustes laissent incrédule sur le progrès continu en lui de la mort. »¹⁷¹.

L'animisation de la ville profite de deux relations d'analogie assurées par les mots comparatifs « semblable » et « comme ». Orsenna paraît comme une vieille personne qui garde encore sa puissance en dépit de sa déchéance. Son « activité » laisse voir son affaiblissement progressif et son écroulement prochain. Sur le plan diégétique, la comparaison avec un homme âgé montre le glissement de l'état actuel de la ville vers son destin. Les substantifs « perte », « ruine », « affront » renforcent cela. Comme Orsenna vit à l'ombre d'une gloire passée, « la comparaison forme ainsi, note Michel Murat, une sorte de microcosme textuel, puisqu'elle entraîne le présent et l'avenir d'Orsenna dans un

169 MURAT, Michel. *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq. op. cit.*, p. 17.

170 *Au château d'Argol*, p. 38.

171 *Le Rivage des Syrtes*, p. 555.

déroulement événementiel où le futur n'est que la répétition inverse du passé »¹⁷². L'importance de cette comparaison vient du fait de sa répétition à la fin du récit, mais avec une petite nuance :

« Comme un vieillard, à mesure qu'il avance en âge, réussit de mieux en mieux à mettre *entre parenthèses* des préoccupations aussi imminentes et aussi considérables que celles de la mort ou de l'éternité, et place son point d'honneur à se mouvoir encore comme une « personne naturelle », la ville, ne soupçonne pas qu'elle s'était mise d'elle-même « entre parenthèses », et depuis longtemps, ne songeait même pas à se demander quel mauvais vent venu d'au-delà des déserts s'était levé »¹⁷³.

Pour accentuer l'analogie, Gracq prétend inverser la logique de la comparaison. Le relateur « comme » et le comparant « vieillard » se placent au début de l'énoncé, en précédant le comparé « ville ». Outre que la comparaison phrastique tend à évoquer le déclin de la ville, elle souligne une parenté formelle remarquable. Il s'agit de la reprise d'un terme deux fois introduit, « parenthèses », d'abord dans le comparant au moyen du marqueur modal de l'italique, puis dans le comparé par les signes typographiques : les guillemets. Les « parenthèses » servent à indiquer un rapprochement lexical entre les deux phrases comparées. La représentation du corps de la ville comme celui d'un vieillard appelle toutes les images de l'organisme décrépiti, de la momie et du cadavre. Dernière période de la vie, la vieillesse devient signe de l'effondrement d'Orsenna. Selon Ruth Amossy, cette comparaison joue un rôle dans « l'opposition constitutive du Désir et de la Loi ». L'image de la ville comme un vieillard concrétise un « Interdit » qui, en laissant apercevoir une retraite, suscite l'éveil des passions réprimées. Pour elle, « le discours poétique se donne la métaphore du corps politique défaillant pour pouvoir à son gré disposer les batteries de la transgression. Là se situe la vision qui alimente les rêveries de désintégration finale et qui fait lever toutes les pulsions de mort enfouies »¹⁷⁴. La comparaison sert donc une étrange argumentation, elle n'est qu'un instrument élaborant le désir. Un peu plus loin, quelques pages après la comparaison avec une personne âgée, la ville d'Orsenna est comparée à une femme splendide dont la beauté captive l'âme¹⁷⁵. Une contradiction se dégage de ces deux exemples : après avoir comparé l'activité faible du pays à celle d'un vieillard, Gracq

172 MURAT, Michel. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq : étude de style II, Poétique de l'analogie*. Paris : José Corti, 1983, p. 146.

173 *Le Rivage des Syrtes*, p. 811.

174 AMOSSY, Ruth. « Parcours symboliques chez Julien Gracq », *op. cit.*, p. 72.

175 L'image de la ville comparée à une vieille femme belle se répète plusieurs fois dans ce récit. En parcourant la ville, Aldo songe à Orsenna « comme le visage d'une femme encore belle, et pourtant irrémédiablement vieillie, que fait soudain craquer l'éclairage funèbre du petit matin, le visage d'Orsenna m'avouait sa fatigue ». *Le Rivage des Syrtes*, p. 598.

rapproche le charme du paysage de la beauté féminine. Cette contradiction révèle un trait essentiel de l'écriture poétique de Gracq. Cependant les deux comparaisons poursuivent le même objectif. Si la défaillance politique d'Orsenna permet l'envahissement mené par le Farghestan, la beauté de la ville, identique à celle d'une belle femme devient un autre motif de transgression. L'impuissance et la beauté de la ville-femme deviennent les causes essentielles de la transgression virile qui trouve même sa justesse dans le choix de noms des pays. Si nous examinons le toponyme « Orsenna », nous trouvons que la dernière voyelle [a] lui accorde la qualité d'un genre féminin, alors que la dernière syllabe [ã] fait du Farghestan un genre masculin. En d'autres termes, l'envahissement serait l'incarnation du désir. Chaque fois que le discours se tourne vers cette ville, surgit l'image d'une ville-personne à la fin de son âge. Celle-ci devient le leitmotiv du récit :

« C'était [Orsenna] comme quelqu'un qu'on revoit au bout de quelques années et dont on s'aperçoit, aussi clair qu'il fait jour, qu'il a la mort sur le visage »¹⁷⁶.

Voilà l'image favorite que l'écrivain aime donner à la ville : il s'agit souvent d'une ville en état de faiblesse ou d'agonie, menacée par une mort indéniable ou par une destruction prochaine. L'image d'Orsenna à l'agonie s'harmonise avec une autre ville du pays. Maremma se présente en effet comme la main ridée d'une personne malade : « une main refermée, crispée sur ses souvenirs, une main ridée et lépreuse, bossuée par les croûtes et les pustules de ses entrepôts effondrés et de ses places mangées par le chiendent et l'ortie ». La page 624 attire l'attention du lecteur par la reprise du mot « main » trois fois dans un paragraphe fait de 27 lignes. La répétition rappelle l'espoir de faire de l'espace une image de l'homme, la comparaison de la cité avec un organe humain en est la preuve. Comme Venise, Maremma en période de paix est « une île flottante, une main enchantée, docile aux effluves qui venaient d'au-delà de la mer ». La phrase est le fait d'un prolongement d'une autre analogie qui met en œuvre la même image. Les plans de la chambre des cartes évoquent « une main aux doigts effilés qui s'avancait dans la lagune et figurait le delta instable et bourbeux d'un des rares oueds ». La description coïncide avec la réalité géographique de la ville. Puisque le corps s'avère le seul médiateur entre cosmos et anthropos, Gracq compte beaucoup sur l'insertion de l'organisme humain dans son écriture pour concrétiser l'union entre eux. Son objectif est réalisé, lorsque la comparaison et la métaphore permettent l'échange des champs lexicaux de l'homme et du monde. Cette

tentative peut être comprise comme une première étape de contact entre le héros et son environnement.

Cette physiologie des lieux si particulière à Gracq prend ici, d'après Hubert Haddad, « une dimension presque clinique où le féminin s'identifie partout à la putréfaction ». Et cela est redevable au fait que « les lagunes, les forêts paludéennes d'Orsenna, les miasmes de bas-fond de Maremma sont l'objet de descriptions somptueuses et délétères »¹⁷⁷. Pareil à un héros respirant dans le noir, Maremma devient ainsi « comme un guetteur sur qui l'ombre déferle, retenant son souffle, les yeux rivés au point de la nuit la plus profonde »¹⁷⁸. Cette comparaison est élaborée au moment où le héros sent l'approche de ses derniers jours et de l'heure du dernier combat. Dans un autre endroit, le murmure bas et acharné provenant de ces eaux stagnantes lui semble comme le battement d'un cœur :

« [...] il [le murmure] nourrissait cette atmosphère lourde, faisait palpiter mollement son cocon de brume, battait faiblement derrière elle comme le battement emmitouflé d'un cœur »¹⁷⁹.

Comme le cœur occupe le centre du corps humain, le murmure devient l'objet d'occupation des habitants. Il nourrit l'atmosphère de la ville d'un bruissement léger et continu. C'est lui qui assure la vie, le dynamisme de la cité. Raison pour laquelle Aldo veut chercher la source de ce bruit. Cependant le foyer de ce bruissement réside dans ce qui est au-delà de la mer, c'est-à-dire dans le Farghestan. L'importance de cette analogie provient de la comparaison avec l'organe qui garantit la vie à l'être humain. La fonction des bruits dans le récit serait aussi cardinale que celle du cœur. Ce sont les facteurs qui ressuscitent la ville et les causes qui poussent le héros à franchir les limites interdites pour découvrir la vérité de l'au-delà nommé le Farghestan. La proximité entre Maremma et la mer accentue l'effet des bruits. En se rendant compte de la vérité de « ce cimetière d'eaux mortes », Aldo sait désormais que Maremma n'est que le « cœur » figé d'Orsenna, « l'ostension abominable de son sang pourri » et « le gargouillement obscène de son dernier rôle ». Parce qu'elle est « la pente d'Orsenna », Maremma devient son « cadavre »¹⁸⁰. L'image de la ville en chute s'apparente encore à celle d'une personne entrant en agonie : les eaux stagnantes se métaphorisent en « sang pourri » et son immobilité en « cadavre ». Contrairement à Ruth Amossy, la comparaison reste pour Michel Murat extérieure à l'événement qui est l'objet propre du récit. Pour lui, ce modèle n'explique rien, il paraît

177 HADDAD, Hubert. *Julien Gracq : la forme d'une ville*. Mayenne : Le Castor Astral, 1986, p. 143.

178 *Le Rivage des Syrtes*, p. 694.

179 *Ibid.*, p. 676.

180 *Le Rivage des Syrtes*, p. 625.

comme le cadre d'un tableau. L'auteur retourne aux dernières pages du récit pour renforcer son point de vue. Dans ces pages, Daniello, après avoir filé l'image de l'anthropomorphisme, la récuse et la présente « comme la simple application d'une loi générale d'entropie » :

« Un pays ne meurt pas, ce n'est qu'une forme qui se défait. Un faisceau qui se dénoue. Et il vient un moment où ce qui a été lié aspire à se délier, et la forme trop précise à rentrer dans l'incertitude »¹⁸¹.

Michel Murat s'accorde avec Ruth Amossy sur le rôle de la figure au plan politique, mais il diffère d'elle sur son rôle dans l'évocation du désir. Selon lui, la figure a pour fonction unique de déterminer le registre stylistique du récit gracquien. Nous ajoutons que la figure est un moyen auquel Gracq recourt en vue de représenter à son lecteur l'espace de la fiction. Ce moyen occupe une place centrale dans son projet poétique appelant l'union de l'homme avec l'univers. Les figures d'analogie permettent de concevoir l'univers à l'image de l'être humain. D'autre part, ces figures, loin de la visée poétique du romancier, servent d'une manière ou d'une autre la diégèse. Elles disent parfois ce que la narration n'arrive pas à raconter. Sachons que les récits gracquiens restent sans événement à proprement parler. Les figures de style sont donc des outils de travail que Gracq utilise pour exalter la correspondance entre deux parties de l'univers si longtemps séparées et pour élaborer sa fiction. Grâce à leur force de suggestion, elles décèlent les images révélatrices de ce qui pourrait être arrivé.

Dans *Un balcon en forêt*, nous distinguons cette comparaison où le transfert des traits est passé de l'être animal à la ville, comme le cas où Moriarmé est identifiée au « fourmilion » :

« Moriarmé terrée au creux de l'énorme conque des forêts comme le fourmilion au fond de son entonnoir ».

Plus loin, le blockhaus est anthropomorphisé en une « coquille », ou bien le rassemblement des maisons semble comme des « troupeaux de maisonnettes »¹⁸². Ce type d'analogie montre à quel point le rapport de correspondance entre les différents éléments du monde importe à l'écrivain. Cette caractéristique, que nous trouvons uniquement dans la littérature fantastique et les contes merveilleux, devient aussi le trait distinctif du monde fictif de Gracq.

181 *Ibid.*, p. 835.

182 *Un balcon en forêt*, pp. 8, 12, 32.

1-4 Chambre-ventre

Parmi les autres lieux clos, la chambre de Mona dans *Un balcon en forêt* revêt une singularité qui provient du rôle qu'elle joue dans l'évocation de l'image de chambre-ventre et la nostalgie du retour au sein maternel. Le dernier chapitre illustre parfaitement cette image. Après avoir été blessé mortellement, Grange cherche un « lieu clos » qui peut l'abriter. Il se souvient que tous « les blessés se traînent vers une maison ». C'est pour cela qu'il prend la route conduisant à la maison de son amante. Lorsqu'il l'atteint, il dit : « j'arrive [...] je rentre ». Il se sent calme à l'intérieur, son corps se rassemble peu à peu dans un silence noir. Baignée de noirceur, d'eau de mer, la chambre devient son seul refuge :

« Il regardait autour de lui, encore étourdi par le choc de sa blessure, flotter l'eau lourde de la pièce claquemurée qui dormait debout sous la lune [...]. Allongé sur le lit, dans le noir, au creux de la maison vide, il redevenait le rôdeur aveugle qu'il avait été tout l'hiver ; il continuait à glisser sur une lisière crépusculaire, indécise comme on marche au bord d'une plage, la nuit »¹⁸³.

Lorsqu'il entre dans la pièce, Grange s'enfonce d'emblée dans un milieu maritime où abondent des images aquatiques. Élément primordial dans la genèse de la vie, l'eau est une composante essentielle de l'image chambre-ventre, elle reproduit la nostalgie de l'immersion et la fusion au sein de l'élément liquide. Ainsi les anciennes traditions affirment que les eaux deviennent par excellence mères. Macrobe ajoute que « le ciel forme la tête de Sérapis, et la mer son ventre »¹⁸⁴. Du point de vue psychanalytique, la représentation de mers, de forêts obscures, est attachée au concept archaïque de la femme, à la fois mère et amante. Le mouvement s'achève dans ce passage sur le lit de Mona où il a fait l'amour avec elle. Une fois qu'il est allongé sur le lit, Grange se sent « blotti là comme dans un ventre ». Une série de correspondances travaille en parallélisme pour faire de la chambre un lieu maternel : d'abord la position de Grange « blotti », ensuite la démonstration qu'il s'agit d'un lieu fermé, obscur, dominé par un silence « merveilleux » et plongé dans des eaux, tout cela fait de la chambre un sein maternel. Si l'obscurité est évoquée par le « noir », la « nuit », et dominée par le silence (« merveilleux », « noir »), les images aquatiques (« l'eau lourde de la pièce claquemurée », « au bord d'une plage ») rappellent tout de suite le liquide amniotique. Or, l'association des éléments de la comparaison – le comparé « pièce » indiqué par un embrayeur du lieu « là » ; le mot

183 *Ibid.*, pp. 135-136.

184 Cité par MARKALE, Jean. *La Femme celte*. Paris : Payot, 1972, p. 61.

comparatif cher à Gracq « comme » ; le comparant « ventre » – dans une phrase simple et courte, est un autre motif aidant à la célébration de cette image. L'image de la chambre-ventre est renforcée par une autre comparaison : celle où la chambre est métaphorisée en mer, Grange en coquille. Immergé dans une eau lourde, Grange s'allonge sur le lit « comme au fond d'un coquillage ». À ce moment-là, il prend la parole en disant : « je touche le fond [...]. Il n'y rien à attendre de plus. Rien d'autre. Je suis revenu ». L'énoncé est actualisé par la présence de l'adverbe temporel « maintenant »¹⁸⁵. Par cette posture, Grange revient à lui même, retrouve sa plus grande intimité, celle de l'embryon. Autrement dit, il accomplit son retour à la mère, vécu pour la première fois dans son amour avec la femme aimée, et maintenant d'une manière ultime comme l'aboutissement de son voyage. Certes, Grange trouve pour toujours le paradis d'Eden dans le sein maternel, mais la valeur est inversée. Car tout s'oriente vers la chute, il s'agit d'un ventre de la mort et non pas de la naissance. Ce paradis, il l'a déjà vécu avec sa femme, dans l'amour, mais imparfaitement. Le contraste que révèle cette image par rapport à la réalité constitue le fondement de la poétique de l'espace gracquien.

L'analogie entre le lieu clos et le ventre maternel est reprise encore une fois dans *Un beau ténébreux*, lorsqu'Allan se trouve enfermé dans le noir de l'église :

« Voici que la nuit s'installait par grandes masses noires, et tout changeait soudain de perspectives. Les cierges ! [...] – cette douce mort tremblée de la flamme si pure à son extrême pointe, ce pas de vis vertigineux enfoncé dans le noir –, avec quelle intensité avide, des heures durant, je l'ai contemplée. Flamme au cœur noir ou comme au ventre d'une femme se réfugie l'extrême chaleur, fer de lance et de feuille de tremble, petite lumière intarissable [...]. Quelque chose me fascinait, quelque chose en moi, comme un papillon venait se brûler à cette lumière. [...] Il m'arrivait de m'absorber si fort dans cette vision [...] que vraiment je devenais cette flamme, je sentais sa lumière se nourrir de mon cœur. Ah ! Qu'elle pût me dissoudre, me fondre et me répandre, léger, fluide comme l'air, froid comme les dalles, dans les espaces nageants et frais de ces hautes voûtes noires, à jamais en repos »¹⁸⁶.

Dans ce passage-ci, l'église est deux fois anthropomorphisée : une fois en ventre maternel, une autre fois en cœur. Sans parler du syntagme comparatif apparent « comme un ventre d'une femme », tous les éléments du texte convergent pour faire de l'église un lieu maternel. L'allusion au silence total, aux « grandes masses noires » de la nuit, correspond parfaitement aux éléments de l'image précédente. Identifié à la flamme, Allan devient

185 *Un balcon en forêt*, pp. 135-137.

186 *Un beau ténébreux*, pp. 161-162.

comme un fœtus au centre du lieu maternel, mais il s'agit d'un fœtus damné. Parce que dans sa rêverie, la flamme le dissout, le fond et le répand de telle sorte qu'il puisse circuler invisiblement dans l'église. Autrement dit, elle l'anéantit. Encore une fois, le lieu maternel apparaît comme un lieu de la mort par excellence et non pas de la vie. Nous nous demandons si le ventre maternel devient chez Gracq, le synonyme du tombeau. La réponse à cette question se trouve dans les lignes du vieux chant manichéen avec lequel se termine le chapitre « Noël » : « *Le ventre est pareil à la tombe/Pour la Naissance de douleur* »¹⁸⁷.

1-5 Édifice-vêtement

En partant de Proust, pour qui l'architecture n'est pas seulement un art d'instaurer ou de réduire des distances, mais aussi un art du corps défini par ses relations avec d'autres corps, Philippe Hamon considère l'architecture comme « la démultiplication de la peau et de la robe. Toutes sont de l'ambiguïté concrétisée : une peau, une étoffe ou un mur à la fois enveloppe, met en contact et sépare, réunit et maintient à distance ». Selon cette vision, l'architecture, le corps et les vêtements sont en rapport d'équivalence avec le monde. Cela constitue le fondement de sa théorie qu'il a argumentée du point de vue de Hugo disant que le « costume est le premier vêtement de l'homme, la maison est le second »¹⁸⁸. Puisque les études critiques tendent à faire des vêtements un autre habitat de l'être humain, il est donc possible que les habits puissent célébrer un rapport de correspondance avec l'univers, d'où l'intérêt de révéler leur rôle dans la constitution de l'espace imaginaire de Gracq.

Nombreuses sont encore les figures d'analogie qui mettent en rapport l'habit et l'habitat. Le palais d'Aldobrandi à Maremma devient par exemple « comme un vêtement » trop humanisé et trop usé, au milieu duquel la vie se perpétue. Les images que l'écrivain aimerait lui donner visent à faire une égalisation finale où tous les degrés de tension offensante disparaissent entre les objets et les êtres. Alors que la pièce immense de Vanessa flotte « comme un vêtement trop large »¹⁸⁹, Orsenna, après avoir été comparée à une personne âgée, s'est revêtue d'une robe usée :

« Orsenna chaque matin en s'éveillant endossait le monde comme un *justaucorps* longtemps porté »¹⁹⁰.

187 *Le Rivage des Syrtes*, p. 707.

188 HAMON, Philippe. *Exposition : littérature et architecture au XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 1989, p. 24.

189 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 695-696.

190 *Ibid.*, p. 639.

L'italique met en évidence la comparaison. L'humanisation de la ville ne s'arrête pas à ce point, elle est accentuée par l'emploi des verbes caractérisant l'homme en état de réveil « s'éveillant », ou d'habillement, « endossait ». Le « monde » se trouve par conséquent humanisé, car c'est sur lui que porte l'action marquée par le verbe « endosser ». Dans *Un beau ténébreux*, le narrateur identifie les « maisons abandonnées » au « vêtement de pierre ». Ou encore, les pièces paraissent « à l'instant quittées, chaudes encore comme un manteau qu'on dépouille »¹⁹¹. La comparaison, motivée par la présence d'un prédicat adjectival « chaudes » et par des verbes « quitter », « dépouiller », met en valeur le moment de l'analogie. Celui-ci est déterminé par l'apparition de l'embrayeur temporel « à l'instant ». *Un balcon en forêt* n'échappe pas à cette procédure. Nous avons déjà cité ces exemples où l'analogie est utilisée pour marquer un point de contact avec le monde : « guérite de capuchon », « au fond du capuchon comme au fond d'une crèche ». Dans le premier récit de Gracq, *Au château d'Argol*, l'écrivain utilise les vêtements pour expliquer le rapport entre le lieu clos et le lieu ouvert ou plutôt entre l'intérieur et l'extérieur. La tour du château semble par exemple frôlée de lourds nuages gris qui l'« envelopp[ent] par moment des écharpes vertigineuses d'une brume blanchâtre » ou bien « la forêt de tous côtés l'[la chapelle] enserrait comme un manteau étouffant »¹⁹². La visée poétique de Gracq se montre dans l'association des éléments différents de l'univers : le végétal, le minéral et l'homme incarné par son habit dans une seule phrase simple. Quelquefois, un adjectif qualifiant l'homme en maladie se trouve collé à son édifice en état de ruines ou de destruction, tel que « lépreux » si fréquent dans son œuvre. Dans ce parallélisme entre l'être humain et l'architecture, l'homme est placé, pensons-nous, au centre du monde. La comparaison de l'édifice avec un vêtement n'exprime que le désir d'habiter une maison vaste, une maison qui met à l'aise comme un vêtement large. Ce qui nous amène à dire que la condition de l'homme devient un objet de préoccupation pour Gracq.

Au cours de la constitution de son monde imaginaire, Gracq ne cesse de faire allusion à l'importance du rapport de correspondance entre le monde et l'homme. Tout ce qui se rapporte à l'homme se trouve mis au service de cette relation : le corps, l'habitat et les vêtements. L'écrivain a tendance à présenter le monde sous la forme d'un être humain¹⁹³

191 *Un beau ténébreux*, p. 191.

192 *Au château d'Argol*, pp. 17, 54.

193 Selon les mythes indiens, le Cosmos est né à partir d'un géant primordial ; le corps, comme le Cosmos, est en dernière instance, une situation existentielle, un système de conditionnements qu'on assume. Ainsi, les rituels impliquent une physiologie subtile de structure logique, la colonne vertébrale est assimilée au pilier cosmique (*skambha*) ou à la montagne (Mura), les souffles sont identifiés aux vents, le nombril ou le

Or, toute tentative de construction ou de fabrication, selon Mircea Éliade, est une répétition symbolique de l'acte de la Création. Pour ce philosophe des religions, l'homme construit d'après « un archétype extra-terrestre, conçu soit comme un plan, comme une forme, soit purement et simplement comme un double existant précisément à un niveau cosmique supérieur »¹⁹⁴. En d'autres termes, toute construction a un prototype céleste qui lui sert de modèle. Chaque établissement construit, chaque transformation du Chaos en Cosmos, équivalent donc à un acte de création. La création suppose la consécration du lieu qui en fait le centre. L'Univers est conçu comme prenant son extension à partir d'un point central, la création de l'homme a eu lieu de même en un point central. Mircea Éliade s'efforce d'expliquer les rites de la construction par l'imitation du geste cosmogonique. Il affirme que rien ne peut durer s'il n'est « animé », s'il n'est doté, par un sacrifice, d'une « âme »¹⁹⁵. Le prototype du rite de construction est le sacrifice qui a eu lieu lors de la fondation du monde. Certaines demeures, tels les temples, en tant que centre du monde, deviennent une élaboration ultérieure du symbolisme cosmologique de l'habitation humaine. En ce sens, chaque lieu d'habitation est conçu comme situé au centre du monde, il comporte sa transformation dans l'univers. L'homme essaie alors de vivre constamment dans un espace consacré, dans un univers maintenu ouvert par la communication entre les niveaux cosmiques. Ainsi, pour certains stades de culture, la demeure humaine imite la demeure divine. Puisque « le territoire cosmisé et la demeure humaine sont des répliques à la fois du Cosmos et de la demeure divine, la voie restait ouverte pour des homologations ultérieures entre le Cosmos, la maison (ou le temple) et le corps humain »¹⁹⁶. Le corps humain est cosmisé : il reproduit à l'échelle humaine le système des conditionnements réciproques et des rythmes qui caractérise et constitue un monde. Par conséquent, ce dernier définit tout l'univers. L'homologation joue réciproquement le rôle contraire : la maison ou le temple sont à leur tour considérés comme un corps humain. En tant que centre, la maison représente notre premier monde ; l'homme, s'en faisant maître, prend possession alors de l'univers. D'où l'importance de l'homme dans l'écriture gracquienne, dont le corps devient le point de contact ou de rencontre entre lui et l'univers, entre le Ciel et la Terre.

cœur au « centre du monde ». ÉLIADE, Mircea. « Architecture sacrée et symbolisme », in TACOU, Constantin (dir.). *Mircea Éliade*. Paris : L'Herne, 1978. (Coll. *Cahier de L'Herne*). pp. 151-152.

194 ÉLIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition. Les Essais XXXIV*. Paris : Gallimard, 1949, pp. 25-26.

195 *Ibid.*, p. 41.

196 ÉLIADE, Mircea. « Architecture sacrée et symbolisme », in TACOU, Constantin (dir.). *Mircea Éliade. op. cit.*, p. 151.

2- Les métamorphoses de la métaphore

Une autre figure d'analogie, aussi chère à Gracq que la comparaison, est la métaphore, qui repose sur la représentation d'une idée sous le signe d'une autre idée plus connue. Elle est variée dans ses formes. Parfois elle consiste à remplacer un mot normal par un mot métaphorique ou alors se présente sous la forme suivante : mot normal + mot métaphorique sans présence d'un outil comparatif.

2-1 Terre-femme

Si l'image de la ville-vieille femme reste inséparable d'Orsenna, celle de la terre-femme, à la fois mère et amante, serait l'image favorite dans *Un balcon en forêt*. La terre est qualifiée dès la première page du récit des adjectifs caractérisant l'être humain telles que ces deux expressions : la « terre écorchée », la « Gaule chevelue ». Ainsi, l'image s'éclaircit-elle au cours du trajet du train qui emporte Grange à Moriarmé :

« On sentait que la terre ici crêpelait sous cette forêt drue et noueuse aussi naturellement qu'une tête de nègre [...] – puis la vallée verte devenait un instant comme teigneuse [...] il [l'œil] discernait [...] le long de la berge les réseaux de barbelés où une crue de la rivière avait pendu des fanes d'herbe pourrie »¹⁹⁷.

Le texte met sous nos yeux deux métaphores : la première est verbale, « crêpeler », alors que la deuxième est nominale, « tête ». Les deux travaillent ensemble pour faire de la terre gauloise une femme distinguée par sa chevelure frisée et courte. Tous les éléments nécessaires à l'évocation de cette image se trouvent donnés dans ce paragraphe : la forêt, la terre, l'eau. Il ne reste qu'à établir le lien entre eux. En donnant libre cours à son imagination, l'écrivain se réfère à l'ancienne tradition selon laquelle la source primordiale de la genèse de la vie est liée aux eaux qui recouvrent presque la totalité du globe terrestre. Toute vie provient de la mer, et les eaux deviennent l'équivalent de la mère. La tradition parle de quelque chose qui s'est passé, depuis longtemps, au fond des grandes mers. « Ce quelque chose, c'est la conjonction de substances chimiques sous l'influence des rayons cosmiques, dans des conditions qui sont évidemment très difficiles à déterminer »¹⁹⁸. La forêt, la mer et la terre font référence sans cesse à la mère. Gracq met cette vision au profit de ses figures anthropomorphiques. Langage poétique et langage scientifique se rencontrent à l'incipit dans seul objectif de décrire l'organisme de la femme :

197 *Un balcon en forêt*, pp. 3-4.

198 MARKALE, Jean. *op. cit.*, p. 61.

l'« épaulement de collines », le « coude de la rivière », la « gorge ». Tout cela joue sur le plan diégétique du récit, et peut être considéré comme un « prélude à l'exploration de vallées et de fentes plus charnelles, à la découverte d'un corps de femme »¹⁹⁹. Nous apprenons plus loin que la première rencontre de Grange et de Mona a lieu dans la forêt. Jean Bellemin-Noël voit dans cette métaphore un retour à la période où les autochtones conservent les cheveux non coupés, en manifestant leur refus de l'ordre romain et de toute civilisation. Le narrateur plaint ici la terre-mère « écorchée » par les pointes agressives de la civilisation paternelle. Son discours manifeste une sorte de fraternité avec les choses qui prend la forme d'une caresse, d'une main plongée dans une longue chevelure de femme. Au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture du récit, d'autres figures anthropomorphiques surgissent. La forêt se métamorphose pour créer une analogie de l'eau nourrissant toutes les rêveries sur la substance maternelle :

« La forêt était courtaude [...] mais elle paraissait extraordinairement vivace et racinée, sans une déchirure, sans une clairière ; de chaque côté de l'aine de la Meuse, on sentait que de toute éternité cette terre avait été crépue d'arbres, avait fatigué la hache et le sabre d'abattis par le regain de sa toison vorace [...] On entendait de ruisseau nulle part, mais deux ou trois fois Grange aperçut une auge de pierre enterrée au bord du chemin dans un enfoncement des arbres, d'où s'égouttait un mince filet d'eau pure : il ajoutait au silence de forêt de conte »²⁰⁰.

La forêt est métaphorisée dans ce texte une fois en corps féminin, une autre fois en mer. Les termes « courtaude », « aine », « crépue », « toison » disent la métamorphose de la forêt en corps féminin qui prend ensuite des allures humides, offrant aux assoiffés le « filet d'eau pure » dont elle goutte. La forêt subit, nous semble-t-il, l'anthropomorphisme corporel avant d'endosser un aspect marin. Celui-ci est évoqué par le tissu de verdure forestière qui rappelle la surface d'un lac. Analogie anormale, mais la forêt l'offre à l'œil avec l'absence de toute trouée. Le génie créateur de Gracq ne s'arrête pas à ce point d'assimilation, la forêt semble capable d'« enfant[er] des hommes, capuchonnés pointu comme des sapins à défaut de ressembler à des voiliers »²⁰¹. En effet, Grange voit de loin « le petit sapin tout noir et carré d'épaules » comme un « homme debout au bord de la chaussée sous sa longue pèlerine ». Cette figure renforce l'anthropomorphisation de la terre en mère, se concrétise grâce au transfert des traits spécifiques de l'être humain au paysage. Au moment où Mona surgit au cœur de la forêt, Gracq exalte la conjonction entre

199 BELLEMIN-NOËL, Jean. *Une balade en galère avec Julien Gracq*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995. (Coll. Cribles), p. 30.

200 *Un balcon en forêt*, pp. 8-9.

201 BELLEMIN-NOËL. *op. cit.*, p. 44.

la femme et le bois. De remarquables images empruntées à la Nature sollicitent notre attention. Mona se trouve métaphorisée à la fois en « une fille de pluie », « une jeune bête au bois », « un poulain de cheval », « un jeune chien ». Elle est comparée également à « un souple faon », à un « oiseau sur la branche »²⁰². L'analogie tend à apparenter la femme à une série d'animaux jeunes à la grâce native, ce qui signifie, selon J. Bellemin-Noël, libres dans leur peau, leurs mouvements et leurs mœurs. Par là, l'écrivain exprime son désir du retour à l'état primitif de l'homme. Tout élément dans la nature s'avère apte à exprimer la correspondance avec l'homme, le monde devient accessible à l'imagination de l'écrivain.

Dans la même perspective, nous plaçons la métaphore suivante où des adjectifs qualificatifs jouent le rôle intermédiaire entre le corps et le paysage :

« Nous longions parfois une de ces grandes fermes fortifiées endormies dans la tiédeur de la nuit des Syrtes »²⁰³.

Les grandes fermes se métaphorisent à l'aide de ces deux adjectifs (« fortifiées », « endormies ») en être sensuel. Le substantif « la tiédeur » souligne la transposition des traits de l'être humain pour affecter un espace, mi-temporel, mi-atmosphérique, qui est « la nuit ». Celle-ci s'étend, note Jean-Pierre Richard, à toute une largeur géographique englobante, marquée par le pluriel du toponyme « les Syrtes ». Dans le même paragraphe, nous trouvons une combinaison substantiellement étrange de l'animé (« les bêtes ») et de l'inanimé (« le sol », la terre ») :

« 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 ».

La création poétique de Gracq ne s'arrête pas au transfert des caractères de l'homme et des objets. Son univers comprend aussi, comme le montre ce passage, la combinaison de la terre et de la bête dans la même figure. Cependant une confusion se dégage de cette métaphore, le sens hésite entre deux choix : s'il s'agit du « sol bossué » pris pour des « bêtes », ou alors des « bêtes » réelles immobilisées, apparaissent sous les lumières de la voiture comme les bosses du sol sablonneux. Le verbe « mêlaient », le participe « pétrifié », l'indétermination de la préposition « de » maintiennent l'ambiguïté. Ambiguïté qui est, d'après Jean-Pierre Richard, d'ordre rhétorique : elle tient, dans le couplage comparatif sol/animal, à l'incertitude de distribution des deux rôles comparant et comparé.

202 *Un balcon en forêt*, pp. 27-30.

203 *Le Rivage des Syrtes*, p. 623.

L'ambiguïté crée une confusion de sens²⁰⁴. Le lecteur ne sait plus si le transfert du trait distinctif est passé de l'animé à l'inanimé ou l'inverse. La fusion du rôle brouille le fonctionnement de chaque élément de la métaphore ; contrairement à sa fonction habituelle, le processus métaphorique tend ici à caractériser en même temps le comparé et le comparant par le caractère de l'un et de l'autre. Chaque partie peut à la fois devenir le comparé et le comparant. Qu'il s'agisse de la métaphorisation de la terre ou de la bête, l'indétermination du rôle exprime la volonté d'annuler les limites existant entre les objets du monde.

Dans l'œuvre romanesque de Gracq, nombreuses sont encore les métaphores anthropomorphiques qui profitent d'un prédicat adjectival entre les deux objets comparés. Nous choisissons *Au château d'Argol* comme exemple de ce type, où l'adjectif « dormant » se répète souvent. La répétition explique une grande partie de la diégèse. L'adjectif est appliqué presque à tous les lieux du récit, employé pour qualifier la tranquillité absolue d'Argol. Il devient en même temps le signe révélateur de la mort prochaine par laquelle se termine le récit. Ainsi ce terme trouve déjà sa configuration graphique et phonique dans la graphie de l'adjectif : MORT/dORManT. Parmi les images qui évoquent la somnolence du pays d'Argol, nous citons celles du « bois dormant », du « château somnolent » et de l'« eau dormante »²⁰⁵. La métaphore exploite en fait une relation entre l'état de celui qui est dormant (c'est-à-dire son état immobile, sans mouvement) et les lieux silencieux d'Argol. Outre qu'elle désigne la pétrification des êtres et des objets dans une même léthargie, la répétition de la métaphore anthropomorphique en plusieurs aspects met en valeur les lieux délaissés. Étonné par ce silence, Albert sent naître en lui un état de correspondance avec ce lieu. Dans un état de torpeur, il trouve son analogie dans « les salles vides du château » plongées dans « un pesant ensommeillement ». Ce rapport de correspondance entre les personnages et le milieu, nous le trouvons également dans les autres récits de Gracq. Dans la « grande salle vide, sonore, sommeillante »²⁰⁶ qui intimide, les personnages d'*Un beau ténébreux* semblent échoués là. Le sommeil caractérise encore Orsenna. Il est le facteur qui pousse l'écrivain à établir une parenté entre la terre vidée de toute sa consistance, d'où la vie est repliée, et Vanessa « vidée de son sang »²⁰⁷. Obsédé par ce sentiment de vide, Aldo sent naître en lui une

²⁰⁴ RICHARD, Jean-Pierre. « A tombeau ouvert », in *Microlectures*. Paris : Seuil, 1979. (Coll. Poétique). P. 270.

²⁰⁵ *Au château d'Argol*, pp. 16, 28, 54.

²⁰⁶ *Un beau ténébreux*, p. 151.

²⁰⁷ *Le Rivage des Syrtes*, p. 701.

sensation d'imperceptible. En dépit de la présence des objets de la perception, la chambre lui paraît vide et silencieuse. La vacuité que le personnage a sentie devant les objets est due à ce lien de concordance intime entre l'homme et le monde. L'espace semble évacué parce que « l'être », pour Marie Francis, « a cessé d'envelopper les objets dans une prise totale, et ce déficit perceptif est la manifestation d'un manque, d'une dislocation dans la vie profonde de la conscience »²⁰⁸. Ainsi, la technique anthropomorphique permet-elle d'expliquer l'évidement du personnage gracquien à travers les objets et d'attribuer au décor un rôle de participation à la vie profonde des êtres. Dans cet univers privé de vie dont le sommeil et la vacuité deviennent les traits par excellence, la mort demeure la fin prévue de chaque récit.

En revanche, le monde ensommeillé renvoie au monde merveilleux du conte où le lecteur se sent engagé dans un univers féérique ou irréel. Là réside encore la poétique de l'univers romanesque de Gracq. L'écrivain manifeste constamment son intérêt au monde imaginaire, dont les lieux rappellent sans cesse ceux de la légende : le cas du château d'Argol. Dans un état d'inertie, Grange pense devant le bois dormant d'Ardennes à l'engourdissement de l'armée française en évoquant la « Belle au Bois Dormant » :

« Ce vide, ce sommeil des routes inoccupées sur les arrières de la bataille, c'était étrange, improbable, un peu magique : une allée du château de la Belle au bois dormant »²⁰⁹.

Le sommeil contribue donc à « représenter un monde immobilisé dans sa vacuité. Pourtant ce sommeil n'est que la mise en chrysalide d'un univers qui, dans l'Attente, se réveille, renoué »²¹⁰. Animée par un élan vital (incarné par le fait de la transgression du Farghestan commise par Aldo), Oresna devient aussi, d'après Marie Francis, un symbole frappant de la jonction entre néant et reviviscence :

« Innervé encore après des siècles de léthargie [...] le cœur réactivé de la ville se remettait à battre »²¹¹.

Pour évoquer la reprise de la vie, Gracq représente la ville comme un corps fourni de nerfs nécessaires à la survie. Le participe passé « innervée », le substantif « cœur », le verbe « battre » élaborent l'anthropomorphisation de la cité et assurent l'accord entre l'homme et le monde.

208 FRANCIS, Marie. *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris : A.G. Nizet, 1979, p. 196.

209 *Un balcon en Forêt*, p. 107.

210 FRANCIS, Marie Francis. *op. cit.*, p. 193.

211 *Le Rivage des Syrtes*, p. 813.

2-2 Lieu clos-cœur

L'importance attribuée à la chambre des cartes dans *Le Rivage des Syrtes* nécessite que nous nous attardions sur ce lieu clos métaphorisé en « cœur » :

« La porte refermée, tout le froid de l'hiver et de la solitude reflua sur moi de ce cœur glacé et pourtant, malgré l'accueil hostile de cette réclusion grelottante et hargneuse, une fois encore tout s'abolissait dans le sentiment toujours écrasant et toujours neuf qu'elle était là – plus qu'aucune chose qui fût au monde – chargée jusqu'à la voûte de cette existence imminente qui distingue un piège aux mâchoires tendues d'un caillou. Le ricanement de ce bariolage de grotte me faisait peur »²¹².

Dans ce paragraphe, l'analogie métaphorique consiste en l'apparition unique du terme comparant « cœur ». Le comparé « chambre des cartes » est remplacé par d'autres indications : « porte », « voûte » ou par un pronom anaphorique « elle ». La force de la figure vient de la comparaison avec l'organe central de l'appareil circulatoire de l'homme. L'analogie fait de cette pièce le centre cardinal de la forteresse à partir de laquelle se bâtit le mouvement du récit. La chambre-cœur semble investie par d'autres caractéristiques humaines. Le texte s'organise autour d'une série d'adjectifs et de substantifs qui illustre cette image : « accueil », « hostile », « réclusion », « grelottante », « hargneuse », « mâchoires », « ricanement » ou « existence imminente ». Tous ces termes qui décrivent le sentiment et l'attitude de l'être humain se prêtent mutuellement à la chambre. Ainsi, le passage finit-il par la crainte de ce lieu présenté sous un aspect anthropomorphique, ce qui renforce le rapprochement du récit gracquien du récit fantastique. Nous nous intéressons à relever cette métaphore trouvée dans *Un balcon en forêt*, qui peut donner au lieu clos une potentialité d'action ou une dynamique comparable à celle d'un homme :

« La clef du blockhaus accrochée à la tête de son lit, il se plaisait à sentir la maison forte autour de lui dériver à travers la nuit en ordre de marche, étanche, toute close sur elle-même, comme un navire qui ferme ses écoutilles »²¹³.

La citation met sous nos yeux deux métaphores organiques : la première concerne la métaphorisation du lit en « tête », tandis que dans la deuxième, caractérisée par l'absence du comparant, le blockhaus, identifié à un navire, s'approche par son mouvement de la figure organique.

212 *Ibid.*, p. 723.

213 *Un balcon en forêt*, p. 75.

2-3 Mer Blanche-« œil révulsé »

Dans les récits gracquiens, la mer semble comme la forêt, calme, silencieuse et vide ; la grève désolée en témoigne. C'est une mer immobile où aucune voile ne se profile au large. Son immobilité étonne les personnages d'*Au château d'Argol*, elle balaie en un instant son immensité par sa vacuité mortelle. Ni un oiseau, ni un bateau n'embellissent les rives. Sa couleur de « blanc grisâtre et terne » suggère « l'image d'un œil révulsé » :

« [...] car, demeurant tout entière d'un blanc grisâtre et terne sous un ciel éclatant, sa surface parfaitement bombée, dont la vue suivait malgré elle les courbes, imposait irrésistiblement à l'esprit l'image d'un œil révulsé dont la pupille eût chaviré en arrière, et dont seul fût resté visible le blanc hideux et atone, dont la surface eût tout entière regardé, et posé à l'âme le plus insoutenable des problèmes »²¹⁴.

L'étrangeté de l'image anthropomorphique mer-œil révulsé commande la présence du mot normal « mer » et du mot métaphorique « œil révulsé ». La motivation profite d'un prédicat adjectival commun entre les deux « blanc ». La couleur blanche est imposée comme un effet produit par la vacuité de la mer et le chavirage de la pupille. L'image métaphorique est accentuée encore par la description détaillée d'un œil révulsé dont la surface bombée et le chavirement de la pupille sont rapprochés de l'étendue courbe de la mer au blanc affreux. En dépit de l'apparition du motif commun entre les deux termes comparés, le rapport entre eux reste arbitraire. Gracq adopte ici une vision surréaliste, en donnant libre cours à son imagination. Il rejette tout ce qui vient de la culture ou de l'éducation dans le seul but de travailler les premières images qui viennent à l'esprit. L'image de l'œil blanc trouve son origine en réalité dans le chef d'œuvre du cinéma surréaliste : « Un chien andalou » de Luis Buñuel. « Œil révulsé » et œil sélectionné avec un rasoir ne sont que deux moyens pour voir autrement. L'essentiel réside dans l'intention de fermer l'œil pour l'empêcher de l'extérieur et l'inciter à voir uniquement à l'intérieur. L'effet de cette comparaison se manifeste dans les pages ultérieures du récit. La mer-« œil révulsé » provoque le malaise et non pas l'euphorie : « insupportable », « insoutenable » en témoignent. Pourtant les visiteurs d'Argol ne résistent pas à son charme, la mer les séduit par son immobilité et sa vacuité. Ils décident un matin de prendre le large. Lorsqu'ils plongent dans la profondeur marine, une modification de signification se produit. Ils se trouvent « comme devant l'œil même des abîmes, attirant et hideux glaçant de

214 *Au château d'Argol*, p. 25.

vertige »²¹⁵. La surface métaphorisée en œil blanc, « hideux et atone » laisse la place au surgissement d'une autre face où nous découvrons cette pupille : « œil même des abîmes, attirant et hideux ». Cette modification est accompagnée d'un changement de qualification d'« atone » à « attirant », renforcée par « glaçant de vertige ». L'œil blanc n'est plus un œil habituel, c'est-à-dire qu'il s'est détourné de son fonctionnement. Nous sommes devant un œil nouveau qui ne regarde que dedans, l'extérieur est exclu de son champ de vision. En suivant le développement de l'image, nous pouvons comprendre l'intérêt de cette évocation au début du texte. Il s'agit d'un œil aveugle qui pourtant regarde. Le malaise ressenti à la vue de la mer blanche se traduit cette fois-ci par un « sentiment de danger insupportable ». Deux sensations opposées émanent d'Albert lors de l'approche de l'élément liquide : la fascination et le danger. En d'autres termes, la mer-œil chaviré fascine dangereusement. L'analogie permet au glissement des traits entre l'espace et l'être gracquien dont l'effet s'éclaircit dans le chapitre central « le bain », où la mer abîme-œil serait la scène de fascination réciproque des regards :

« Il leur sembla que la mort dût les atteindre non pas quand les abîmes ondulant sous eux réclameraient leur proie, mais quand les lentilles de leurs regards braqués – plus féroces que les miroirs d'Archimède – les consumeraient dans la convergence d'une dévorante communion »²¹⁶.

En fait, le désir de Gracq dépasse l'évocation d'un simple rapport d'analogie entre la mer et l'œil. L'écrivain aspire à communier avec l'univers par le moyen de la dissolution moléculaire dans l'eau. C'est pour cela que l'élément liquide occupe une place particulière dans son écriture romanesque. Ainsi, la scène du bain s'avère-t-elle le lieu parfait de la réconciliation de l'homme et du cosmos. L'eau mène tout d'abord à la conjonction des trois protagonistes d'*Au château d'Argol*, qui, au large, « reconnaissent chacun sur le visage des autres les signes indubitables, le reflet de leur conviction ». Bernard Vouilloux voit que chacun devient dès lors les deux autres à la fois. Tous les trois opposent au réel la surface unie d'un corps unique, leur reflet s'intériorise dans le corps-réflexeur. Ils se sentent tout de suite fondre en un seul corps vaste, leurs regards s'identifient et leurs cœurs paraissent plus proches. Il leur semble participer, par une force irrésistible, à la communion de l'eau :

« Il leur sembla que leurs muscles participaient peu à peu du pouvoir dissolvant de l'élément qui les portait : leur chair parut perdre de sa densité et s'identifier par une osmose obscure aux filets liquides qui les enserraient »²¹⁷.

215 *Au château d'Argol*, p. 48.

216 *Ibid.*

Le modalisateur « il leur sembla que », qui traduit l'impression des nageurs, le participe présent « dissolvant », ainsi que le verbe « s'identifier », expliquent les étapes de la dissolution dans la mer. Grâce à l'imagination créative du romancier, l'eau aboutit donc à cette unité recouvrée. Ce bain se présente, selon Laurence Rousseau, comme un bain symbolique « où tout était encore soumis à la primitive unité »²¹⁸, « comme si l'œil enchanté, au matin de la création, eût pu voir se dérouler le mystère naïf de *la séparation des éléments* »²¹⁹. La dissolution permet au héros gracquien, ajoute cette auteure, d'atteindre un degré supérieur dans « l'identification avec le monde », et « c'est en toute volonté consciente qu'il cherche à éclater ses propres dimensions pour retrouver son état primitif » de « liane encore mal décrochée de l'entrelacement primordial des branches »²²⁰. La dissolution, l'absorption sont deux modes par lesquels le personnage gracquien se confond avec le monde, l'absorbe à son tour, dans une incessante dialectique. Par là il atteint sa dimension cosmique et réalise le projet de l'écrivain. Par son désir et ses relations avec le monde qui l'entoure, le héros reflète un projet déjà inscrit dans le décor :

« Se dissoudre dans l'univers, c'est non seulement s'absorber en lui par la contemplation, mais c'est aussi et avant tout s'y confronter, le ressentir « autre », fondre la conscience de soi et la conscience du monde. C'est consciemment, [...], que la conscience va laisser place à une relation fondée non plus sur la réflexion du monde externe en soi, mais sur un échange de nature. La réflexion suppose encore un jeu du double, un dualisme »²²¹.

L'enjeu sera donc de réduire le plus possible cette sensation d'étrangeté, d'extériorité portée contre le monde et de le sentir comme faisant partie de soi. Désormais, il n'y a aucune distinction entre l'homme et le monde :

« Homme et chose, toute distinction de substance abolie, sont devenus les uns et les autres, à égalité, *matière romanesque* – à la fois agis et agissants, actifs et passifs »²²².

L'univers imaginaire de Gracq se fonde essentiellement sur l'abolition des frontières entre les différents objets du réel afin d'atteindre le surréel. Découvrir des liens mystérieux, des associations étranges : voilà ce que nous propose l'écriture de Gracq. Cependant il s'agit d'une écriture poétique et non pas prosaïque, profitant beaucoup plus des techniques de la

217 *Au château d'Argol*, pp. 46-48.

218 ROUSSEAU, Laurence. *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris : Lettres Modernes, 1981, p. 12.

219 *Au château d'Argol*, p. 45.

220 *Un beau ténébreux*, p. 130.

221 ROUSSEAU, Laurence. *op. cit.*, pp. 28-29.

222 GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant. op. cit.*, p. 558.

poésie. La poésie semble le seul pouvoir apte à répondre excellemment aux aspirations de l'écrivain, à suggérer des réalités nouvelles, à assimiler des objets distincts et à réaliser le désir de l'universel. Contrairement à la prose, elle paraît plus proche de l'imaginaire que de la réalité. C'est pour cela que Gracq recourt aux procédures poétiques, dans lesquelles il trouve la voie la plus courte qui va le conduire à la réalisation de son objectif. Les figures de l'analogie ne sont que des outils que lui offre ce genre ; Gracq parle dans *Au château d'Argol* de « bizarres rapprochements, et moins ceux de la ressemblance que ceux à tous égards plus singuliers de l'Analogie »²²³. Grâce aux images métaphoriques et comparatives, la poésie suggère le monde surréel de Gracq, fondé sur la suppression des frontières et sur le rapprochement étrange des objets.

Une autre image peut être collée à l'élément liquide : celle de l'eau-mère. *Le Rivage des Syrtes* l'évoque lors de la navigation en pleine mer des Syrtes. Sur le Redoutable, Aldo a l'impression d'être « un enfant au sein de sa mère »²²⁴. Toutes les conditions nécessaires à cette évocation sont présentes : l'obscurité, « nuit », le calme et la liquidité. L'image de l'immersion trouve donc sa raison d'être. En effet, le bain reproduit matériellement la nostalgie de l'immersion et la fusion au sein de l'élément liquide, la présence du mot métaphorique « mère » la met en évidence. L'homonymie mer-mère peut aussi servir de support.

Gracq manifeste son intérêt pour un humain végétal, et il accorde ce privilège à son personnage. La définition de l'homme comme une « plante humaine » fleurit dans ses écrits romanesques. Toutes les limites entre lui et le monde sont abolies et tout ce qui mène à leur noce heureuse est mis en œuvre. Des figures d'analogie considérées comme les enjeux de l'invention annoncent leur mariage, en tissant les rapports de la communion entre le sujet et l'objet désiré.

Conclusion

Notre premier parcours dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq met sous nos yeux un monde imaginaire qui n'a aucun rapport avec le réel. L'écrivain crée des lieux imaginaires, c'est-à-dire difficiles à les localiser sur la carte géographique de la France. Aucune indication temporelle n'apparaît encore pour permettre de situer l'histoire à une époque

223 *Au château d'Argol*, p. 56.

224 *Le Rivage des Syrtes*, p. 728.

historique précise. L'histoire reste hors du temps réel. La création d'un monde irréel s'avère l'objectif de l'écrivain. Décrire ne signifie pas seulement le dessiner ou célébrer ses caractéristiques, mais créer la fiction même du livre. Car la description a pour fonction essentielle de représenter l'histoire même du personnage principal et de décrire son aventure et son état d'attente. L'intérêt ne tient pas à l'événement lui-même, mais à ce qui est arrivé avant : voilà la dynamique du récit poétique de Gracq. Pour ce faire, ces lieux sont intimement décrits. Raison pour laquelle nous préférons commencer notre travail par la mise en lumière de la représentation spatiale dans l'univers romanesque de Gracq.

La description révèle un projet de création opposé au réalisme. Plus le lecteur s'avance dans la lecture, plus l'objet à représenter se rend indéterminable. Certes le paysage peut parfois évoquer un élément réel, la Bretagne par exemple, mais celui-ci est restitué avec une superbe indépendance. Le monde gracquien est un monde clos, sans contact avec le nôtre : lieux isolés, paysage sauvage, calme absolu constituent le terrain de cet univers. L'insolite y règne et provoque des malaises enchanteurs, ce qui est renforcé encore par le procès de la description. Comme toute création, le monde gracquien a débuté par l'invention des toponymes qui s'avèrent dépourvus de tout enracinement référentiel. Pourtant l'invention n'est pas arbitraire, elle subit les lois de la sonorité. Le nom inventé s'harmonise avec les autres mots clé du récit. Autrement dit, le monde gracquien est poétique. Le système onomastique révèle les premiers effets produits sur la représentation de l'espace : il s'agit des lieux mal ancrés dans le réel ou des lieux qui restent sans identité précise. Le procédé descriptif continue à déstabiliser la configuration des choses, en menaçant la constitution même. Outre qu'elle varie d'un point à l'autre, la description topographique décèle l'ambiguïté entourant la localisation du lieu par rapport aux autres éléments de son univers romanesque. Les données géographiques désorientent le lecteur au lieu de le guider vers la bonne direction. Il y a donc une volonté de brouiller la représentation de l'espace, autant sur le plan référentiel que sur le plan fictif. Modes de représentation, les figures d'analogie affectent également la création de l'espace, elles visent à le constituer par une suite d'approximation ou d'assimilation, ce qui le rend instable. Sous l'influence de rapprochements étranges, le lieu est soumis à une métamorphose qui lui fait perdre tout ancrage référentiel et qui ne le construit plus comme un objet fictif défini. Tout cela sert le but de troubler l'identification des lieux inventés. La description gracquienne crée donc un espace improbable. Celui-ci se dégage de tout fait ontologique référentiel ou fictif. Mais cela ne signifie pas qu'il est réel. Nous finissons par dire que le procédé descriptif conduit à la perte de la représentation. La pléthore

descriptive ne produit pas, note Anne Fabre-Luce, « la complétude, mais son contraire : la manque, la frustration indéfiniment relancée par une structure contradictoire et lacunaire »²²⁵.

La description peut dire le désir de rejoindre le lieu exprimé par les mots et croire à son existence au-delà du texte. La vérité de ce lieu situé aux frontières du réel et de l'irréel apparaît à travers le rapport tissé entre le sujet regardant et l'objet regardé, que nous allons étudier dans la partie suivante.

²²⁵ FABRE-LUCE, Anne. « La Description chez Julien Gracq : une dialectiques des effets textuels », in *Julien Gracq : actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981. op. cit.*, p. 410.

Deuxième partie :

Magnétisme de l'espace

Après avoir exposé les structures de l'espace gracquien, nous nous intéressons ici au rôle qu'il tient dans la constitution de l'intrigue. La description spatiale sera sans doute l'objet de notre analyse. Nous allons voir comment l'espace assume la responsabilité de narrer les événements et appartient à la théorie du récit. Disons qu'il y a un échange de rôle : la pause est confiée à présent à la narration. Mais une question se pose : comment le lecteur peut-il enchaîner les différents faits descriptifs pour se rendre compte de l'histoire? Tous s'accordent sur le point que le génie créatif de chaque écrivain se montre le seul maître de la fiction. Et l'originalité du créateur réside dans la maîtrise des éléments de son monde imaginaire. En général, l'espace est géré, dans ce type de roman, par le rapport du paysage et du personnage, qui est un élément constitutif de la fiction. D'où l'intérêt d'étudier la naissance et le développement de ce rapport dans cette partie. Le rôle que l'espace joue sur le plan narratif s'éclaircit à travers les multiples parcours que le voyageur fait dans son univers imaginaire. Les diverses promenades accélèrent son contact avec le monde extérieur. Ce contact constitue les fils premiers de chaque trame. C'est pour cela que nous préférons nous arrêter sur les différents lieux parcourus ou contemplés.

Dialectique de l'homme et de l'espace

Il nous semble nécessaire de signaler ici que Gracq ouvre souvent ses romans sur l'arrivée d'un personnage dans un lieu qui ne lui est pas familier. Rappelons-nous que la première phrase d'*Au château d'Argol* annonce l'engagement d'Albert sur une longue route conduisant à Argol. C'est le pays où se trouve le château qu'il a acheté un mois auparavant avec ses landes, sans le visiter, sur les conseils d'un ami très cher. Nommé observateur sur les frontières d'Orsenna, Aldo quitte sa ville natale, tout en se dirigeant en voiture vers les confins du sud : voilà ce que nous dit l'incipit du *Rivage des Syrtes*. Tandis que nous voyageons en train avec Grange dans *Un balcon en forêt* vers Moriarmé et les Falizes, où il

va effectuer sa nouvelle mission ; le journal de Gérard raconte les journées des vacanciers partant à la découverte des environs de la plage bretonne. En d'autres termes, les premières pages de chaque roman semblent n'avoir d'autre fonction que de narrer le départ ou la venue des héros gracquiens. L'ouverture du roman sur des *topos* inconnus justifie sans doute le processus de la description qui souligne une présence très forte tout au long du récit. Puisqu'il est non familier, le lieu intrigue le voyageur qui n'hésite pas à lancer des regards curieux sur tout ce qui l'entoure. Le regard initial détermine tout de suite son rapport avec le nouvel environnement. Il conduit, comme le note Michèle Monballin, à circonscrire le sens de la relation homme-espace. Une question se portant sur le choix d'un lieu étrange et non pas familier nous oblige à nous attarder sur ce fait. Caractérisé par l'attraction, le lieu inconnu pousse le voyageur à fixer des regards attentifs pour se l'approprier, alors que le lieu familier perd sa force d'attraction avec le temps. C'est pour cela que le lieu familier est absent de la description romanesque de Gracq. Orsenna est la seule présence de ce type, or la ville reste à peine esquissée : les informations données au début du récit parlent peu de la configuration de son paysage et de ses rues. La description du paysage extérieur prend place dans le roman, lorsqu'Aldo s'éloigne de la ville et s'engage dans la route qui conduit à la province des Syrtes. Dès que le paysage change, il sollicite son regard.

Vu qu'il est étrange, le lieu captive l'esprit. L'étrangeté devient plus tard un facteur essentiel de l'attraction, elle intervient dans la création des premiers rapports du contact avec l'espace. Il est évident que tout ce qui n'est pas habituel à l'œil l'attire. Il n'est donc pas gratuit que Gracq place son héros dans un lieu étrange et lointain. Ce qui lui importe, c'est que l'espace exerce une sollicitation constante sur le voyageur. L'espace non familier devient lui-même un élément de provocation de regard. Le recours au discours de Freud sur « l'inquiétante étrangeté » permet de comprendre mieux les propos de l'écrivain :

« [...] l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve désorienté. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté »²²⁶.

Selon Freud, l'homme dans un milieu différent du sien est susceptible de recevoir facilement les effets extérieurs. Autrement dit, le pouvoir de l'environnement étrange sur lui sera beaucoup plus fort que celui de l'univers coutumier. Imprégnée des expressions

226 Cité par DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992. (Coll. Critique). p. 183.

marquant l'étonnement et la curiosité, la description donnée dans chaque livre révèle à quel point le lieu inconnu influence les personnages de Gracq. Ainsi Aldo pendant son voyage vers les confins du sud reconnaît le sentiment d'étrangeté avec l'absence des repères lisibles :

« Dans l'absence de tout repère visible, je sentais monter en moi cette atonie légère et progressive du sens de l'orientation et de la distance qui nous immobilise avant tout indice, comme l'étourdissement commençant d'un malaise, au milieu d'une route où l'on s'est égaré »²²⁷.

Il est intéressant d'examiner de près la fiche signalétique de *Lettrines* dans laquelle Gracq définit le statut des personnages de ses romans. Ce qui nous intéresse pour le moment, c'est de regarder ce que Gracq dit à propos de leur profession : « sans » et de leur activités : « en vacances »²²⁸. Toute forme d'occupation socio-économique est absente du monde romanesque de l'écrivain, ses personnages sont sans activité professionnelle. Pourtant les héros ont des tâches à accomplir, celles-ci se divisent en deux catégories. Albert reste le prototype de la première qui se rapporte en fait à la passion intellectuelle. Nous n'oublions pas qu'il emporte avec lui dans son manoir isolé d'Argol tous les livres concernant ses études philosophiques sur Hegel en vue de remplir les journées mornes. Gérard est un bon lecteur de Rimbaud, mais cette passion librement choisie est abandonnée plus tard au profit d'une autre activité : la contemplation. Les deux protagonistes se soumettent peu après leur arrivée au lieu inconnu et à son charme, ils ne s'intéressent plus à la lecture. Gérard trouve finalement que la littérature l'ennuie ; la lecture de Hegel déplaît à Albert. Les deux deviennent une proie facile de l'attraction de l'espace étrange.

L'état de désœuvrement dans lequel le héros se trouve crée chez lui un sentiment d'ennui, son attention se porte vite alors vers le monde extérieur. Ne sachant quoi faire, il regarde le paysage et guette des signes pour nourrir le vide intérieur. De cette situation, le monde extérieur tire son importance exceptionnelle. Non seulement l'homme en position d'attente immobile est doué d'une sensibilité affinée, mais la nature se montre aussi complaisante. Elle est susceptible de provoquer le merveilleux et l'enchantement. La deuxième tâche que Gracq a assignée aux personnages est celle de l'observation, imposée par une autorité militaire : Aldo et Grange sont les modèles de cette activité. Le premier est présenté comme les yeux d'Orsenna aux Syrtes, il a pour mission d'observer le fonctionnement des autres et d'envoyer des rapports à la Seigneurie. Grange a également une tâche militaire à

227 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 564-565.

228 GRACQ, Julien. *Lettrines. op. cit.*, p. 153.

la maison forte des Hautes-Falizes. Mais les deux sont rapidement détournés de leur devoir : Aldo manifeste sans cesse son attachement au paysage, les Syrtes avec ses villes décadentes le captivent. En plus, il devient le guetteur des signes venus d'au-delà des frontières, tandis que Grange cesse progressivement de prendre connaissance des instructions officielles, qui lui assignent ses objectifs. Les rapports d'inspection lui deviennent une corvée. D'où la force de l'espace étrange sur les êtres gracquiens.

Le rapport entre le personnage et le lieu inconnu sera étudié à partir du schéma actantiel de Greimas : le personnage (sujet) en quête de l'objet du désir (espace). Quelquefois, la femme (troisième élément nécessaire de la fiction gracquienne) se présente comme adjuvant, elle intervient afin de guider le sujet vers son objet. Le rapport de la correspondance et de l'échange qui la lie fortement à la nature en fait le seul médiateur entre les deux éléments de la quête. À l'évidence, la femme intensifie la puissance de provocation de l'espace : c'est le cas de Heide, de Mona et de Vanessa. Dès son entrée en scène, Heide est comparée à un élément astral dont le rayonnement se répand partout. L'image de Mona est parfaitement mêlée à celle de la forêt et de la nature. La femme se présente dans ce récit comme un élément participant au climat dans lequel elle vit : n'est-elle pas nommée « fille de la pluie »²²⁹ ? Vanessa dans *Le Rivage des Syrtes* exerce une influence prodigieuse sur les objets, à travers elle Aldo voit les choses. Son rôle commence dès les premières pages du récit et s'achève lorsqu'elle l'initie au vrai chemin du Farghestan. « *Reine du jardin* »²³⁰, « éclat surnaturel »²³¹, « petite sorcière de la forêt »²³², telles sont les femmes de Gracq. Ayant des pouvoirs extraordinaires de fée, la femme joue un rôle d'enchantement dans l'expérience de l'espace, tout en assurant la progression vers le pôle désiré. Nous pouvons dire que la relation entre le sujet et l'objet de désir est triangulaire : sujet et objet de désir ne s'associent que grâce à un troisième élément. Par contre, « 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 qui constitue chez Gracq la figure fondamentale de l'altérité »²³³.

229 *Un balcon en forêt*, p. 27.

230 *Le Rivage des Syrtes*, p. 595.

231 *Au château d'Argol*, p. 29.

232 *Un balcon en forêt*, p. 27.

233 MURAT, Michel. *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq. op. cit.*, p. 70.

Chapitre 1

Parcours dans l'espace

I- Lieux d'errance : les routes

Il est évident que le parcours suscite aussitôt un chemin, une marche, un voyage ou une traversée. Lorsque les romans de Gracq commencent par un trajet, l'image du mouvement vient à l'esprit. Son importance provient du fait qu'il circonscrit les lieux de l'errance et qu'il assure l'exploration du lieu étrange. Moyen d'une appropriation discrète du monde, la marche permet en fait un contact intime du cosmos. Elle donne au marcheur accès au monde et à son chant. C'est un retour à l'écoute du monde qui met en sommeil les pensées et les paroles humaines. Ainsi Gracq n'hésite-t-il jamais à exprimer son admiration pour les parcours. Il manifeste constamment une sensibilité fine à tout ce qui s'attache aux éléments du paysage traversé par une route :

« À marcher ainsi seul sur les routes, une imprégnation se fait du pays traversé – mieux même que de ses bruits et de ses odeurs : de sa respiration, de sa sonorité – qu'aucun mode de locomotion ne permet [...] Comme j'ai aimé, tout au long d'une fatigante journée de route, seulement de garder dans les oreilles la modulation du chant du monde, seulement voir le soleil monter, puis descendre sur la terre, et les *petits pas d'homme*, lointainement amicaux, inintelligibles, bouger sur elle »²³⁴.

C'est dans la marche à pied que se fonde donc la relation de l'homme et du monde extérieur. Le passage-cité l'exalte bien à travers la mise en caractère différent de l'expression « petits pas d'homme ».

1- Le trajet initial vers le château d'Argol

Point de contact d'un point à l'autre, la route est le premier relais conduisant au lieu inconnu. Elle est selon l'affirmation de l'écrivain, « l'habitat préféré »²³⁵ de ses personnages, elle les met en rapport direct avec le paysage étrange. Jamais la marche à pied ne se réduit à des moments pour se laisser aller à quelques rêveries solitaires, elle est au contraire une bonne occasion d'assister aux multiples ouvertures du monde sensible. Marcher, suivre un chemin, ce n'est pas seulement traverser un espace, mais aussi

234 GRACQ, Julien. *Lettrines 2. Œuvres Complètes II. op. cit.*, p. 280.

235 GRACQ, Julien. *Notes. Œuvres complètes I. op. cit.*, p. 1148.

l'apercevoir minutieusement pour le découvrir. Ainsi, le premier récit de l'écrivain, *Au château d'Argol*, place-t-il dès le début un personnage en voyage. Cet incipit deviendra plus tard un modèle très fréquent pour les autres romans. Albert chemine à pied sur « une longue route » conduisant à Argol où il vient d'acheter un manoir. La longueur de la route est un premier signe qui met son existence provisoire en cette région sur le mode de l'errance, et précise d'avance son activité de vagabondage. En mouvement lorsque s'ouvre la première phrase, le voyageur solitaire, au fur et à mesure qu'il avance, est frappé par la monotonie de la marche. La marche crée un état de conscience particulière et le fait d'emblée saisir le « caractère sauvage et désert » du pays. Cependant la longueur est un facteur suffisant pour attirer son attention sur le paysage et engendrer chez lui le sentiment de la monotonie. Le trajet initial lui permet de repérer les éléments constitutifs du paysage extérieur auquel Gracq consacre sept pages :

« Sur la droite s'étendaient des landes rases, où le jaune terne des ajoncs obsédait l'œil. Ça et là, l'eau sommeillait dans des mares herbeuses [...] À l'horizon le terrain semblait se relever par un grand repli en une sorte de chaîne basse où l'érosion avait découpé trois ou quatre pyramides surélevées [...] Sur la gauche s'élevaient des bois sombres et tristes où dominaient les chaînes, où se montraient aussi nombre de pin noirs et décharnés ».

Le parcours routier contribue à bien localiser les composantes de la nature et à les décrire sincèrement comme le montre l'utilisation des déictiques spatiaux : (« sur la droite », « ça et là », « à l'horizon », « sur la gauche »). La description s'accorde parfaitement avec le mouvement du visiteur, elle n'adopte pas immédiatement une vision panoramique. Les lieux apparaissent successivement, suivant les pas montant au château d'Argol : les mares, les montagnes surgissent tout d'abord. Puis la description s'élargit aux bois de chênes et de pins et s'achève enfin sur un « sentier tortueux »²³⁶ aboutissant au château. Le mouvement rythmique de la marche est accentué par la monotonie du paysage traversé qui commence à troubler les sens par ses multiples signes ambivalents : couleurs ternes des fleurs, grisâtre du ciel, rareté du chant des oiseaux, immobilité des eaux stagnantes. Et un silence inquiétant le gouverne exceptionnellement.

1-1 Marche pénible

Dans le premier chapitre d'*Au château d'Argol*, la description du pays n'a d'autre fonction que de mettre l'accent sur le rôle démoniaque du paysage étrange, surdéterminé par la

236 *Au château d'Argol*, pp. 7-10.

violence et le maléfice. Le paysage argolien s'avère en réalité comme le prolongement du paysage maléfique du roman noir qui laisse place au tragique. Il se charge des signes avertisseurs qui, en s'adressant à l'âme du personnage, le mettent en état d'attente. Tous les objets de ce lieu délesté ne valent pas comme un simple décor. Au contraire, ils filent la trame du récit, préfigurent et révèlent les actes de trois protagonistes. Or les signes restent de simples virtualités, ils attendent l'intervention des personnages pour se révéler. Leur effet en tant que signes latents apparaît chez Albert qui éprouve d'emblée un sentiment de malaise. Ce sentiment est aggravé par le mouvement d'ascension correspondant à la découverte du château et qui rend la marche plus difficile :

« 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 serpentait quelque temps dans une étroite prairie marécageuse. [...] À l'instant où Albert atteignit le sommet de ces pentes raides, la masse entière du château sortit des derniers buissons qui la cachaient »²³⁷.

Le mouvement ascendant n'indique pas seulement la marche pénible, mais il dessine également les premiers caractères de la région que vient annoncer ce « sentier tortueux », « *impraticable à toute voiture* ». L'adjectif qualificatif « tortueux », l'emploi du verbe « serpenter », l'italique accentuent le caractère difficile du lieu inconnu, ils créent chez le lecteur une impression de malheur. Durant cette ascension, Albert parcourt visuellement la région au point de la possession. Il jette un regard profond sur elle ; son regard n'est pas fulgurant mais perçant. Chaque lieu naît sous son regard, rarement sous le regard d'autres personnages (Herminien, Heide). Ce regard est rapporté généralement par un narrateur extérieur. La description des lieux s'attache donc aux regards et à la marche du voyageur solitaire. Autrement dit, les deux activités sont simultanément effectuées par lui. La marche détermine plus tard l'objectif du personnage : la découverte d'Argol et le déchiffrement de la nature.

1-2 Jeux de regard

Arrêtons-nous maintenant sur le premier effet de l'espace produit sur le voyageur : parce qu'il n'est pas familier, il fascine. La fascination se traduit tout d'abord par un sentiment d'obsession, lorsque le regard est tombé sur « le jaune terne des ajoncs ». Celui-ci est développé plus tard en un sentiment d'étonnement devant le vert du « gazon ras et

237 *Au château d'Argol*, pp. 10-11.

élastique » qui couvre « l'étroite langue de plateau »²³⁸. Il est certain que l'œil non accoutumé à son objet le perce sans hésitation dans l'objectif de le découvrir. Le regard ne peut être qu'un manque. L'objet regardé laisse par conséquent une marque chez le sujet regardant. Le paysage extérieur n'est pas le seul élément qui étonne Albert dans cette région. Le visiteur d'Argol manifeste les mêmes émotions devant la construction insolite du château. Un sentiment de « gêne insupportable » l'envahit, quand il voit l'aspect insolite du manoir : la plus haute tour surplombant les précipices « offusquait l'œil de sa masse presque informe »²³⁹. La reprise du lexème « œil » quatre fois sur trois pages successives (10, 11, 13) montre le rôle que peut jouer le regard dans la perception de l'espace. Ce qui veut dire que le rapport avec lui s'instaure désormais depuis le système sensoriel de l'homme. Dans le cas d'Argol, les premiers regards ouvrent le chemin vers la connaissance du lieu inconnu. Le contact établi avec le monde se fait donc à la lumière des facultés sensibles, et la vue s'impose ici comme instrument et modèle. Car l'espace se définit en raison des codes sensoriels. L'espace vit en produisant des effets visuels, phoniques, olfactifs et tactiles sur l'homme. Un réseau de relations se construit selon Maurice Merleau-Ponty entre l'homme et l'espace depuis le mouvement de notre perception :

« L'objet qui s'offre au regard ou à la palpation éveille une certaine intention motrice qui vise non pas les mouvements du corps propre, mais la chose même à laquelle ils sont comme suspendus. Et si ma main sait le dur et le mou, si le regard sait la lumière lunaire, c'est comme une certaine manière de me joindre au phénomène et de communiquer avec lui. [...] Les « propriétés » sensorielles d'une chose constituent ensemble une même chose comme mon regard, mon toucher et tous mes autres sens sont ensemble les puissances d'un même corps intégrées dans une seule action »²⁴⁰.

L'expérience sensorielle de l'espace s'attache étroitement au corps humain. Les effets extérieurs des objets ne trouvent place au fond de nous qu'au moment où nous projetons l'image de notre schéma perceptif. De ce fait un rapport de contact s'établit entre l'homme et le monde. Chez Gracq, ce rapport conduit à la rupture de communication avec autrui et à l'obéissance totale à la force de l'espace. Ce fait est actualisé par le retour à des tournures linguistiques. Dans beaucoup de passages, les organes des sens prédominent comme sujet principal des phrases, parfois les verbes de perception (surtout « voir », « regarder » et « entendre ») constituent l'outil de la perception spatiale. La prédominance des éléments

²³⁸ *Au château d'Argol*, pp. 10, 13.

²³⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, pp. 366-367.

spatiaux dans le texte gracquien soutient son rôle de provocation. Prenons par exemple ce paragraphe dans lequel Albert, en décrivant la façade du château, finit par dire l'enchantement de l'œil à la rencontre du gazon vert :

« Derrière la tour et parallèlement à la vallée, un second corps de bâtiment venait former avec la façade une équerre régulière. [...] L'étroite langue de plateau enserrée entre la masse du château et les précipices où serpentait le sentier était partout couvert d'un gazon ras et élastique, d'un vert brillant dont l'œil s'enchantait »²⁴¹.

L'espace et ses objets constituent les composantes essentielles des phrases de ce passage. Ils en sont à la fois, le sujet, l'objet ou même le complément circonstanciel, alors que l'organe de la vue « l'œil » s'impose comme objet soumis à l'enchantement de l'espace.

Revenons maintenant à la première rencontre avec le château d'Argol devant lequel Albert éprouve un sentiment de réconfort :

« [...] lorsqu'il aperçut à travers une éclaircie des branches et crut pouvoir identifier à un certain battement de cœur inconnu de lui jusque-là les tours du manoir d'Argol, éprouva-t-il un singulier sentiment de réconfort, et – dans l'acception la plus minutieuse, on l'a vu, de ce mot – de reconnaissance ».

C'est grâce à la relation de sens que le lieu inconnu est défini. Délivré par un certain battement du cœur, le visiteur manifeste à la première vue du château un sentiment de « réconfort » et de « reconnaissance », dû à la rencontre de lieu de la quête. Toutefois la découverte du château ne va pas sans difficulté, l'ascension difficile de la pente le marque profondément. La description donnée (des pages 10-19) est émaillée d'expressions disant l'étonnement et l'inquiétude. Les circonstances qui accompagnent l'acquisition de l'édifice avertissent Albert, avec lui le lecteur, du terrain-piège d'Argol ; elles se donnent à lire comme une véritable connaissance du terrain. Par là, la description dérive la ligne narrative et devient l'objet principal du récit. Elle décèle le nouveau rôle que Gracq attribue à l'espace. En revanche, elle met en lumière la puissance de suggestion brutale du paysage qui affleure au cours de la marche du promeneur. Ce dernier provoque tous les signes avertisseurs pour concentrer et orienter vers le visiteur les forces maléfiques qui ne tardent pas à le frapper. Ces signes dictent en effet des actes. Le manoir s'anime également à son approche et devient le « guetteur muet »²⁴² du haut duquel l'œil d'un veilleur ne le perd pas de vue un seul instant. Quelques lignes plus loin, le narrateur ajoute que « les merlons

241 *Au château d'Argol*, pp. 12-13.

242 *Au château d'Argol*, pp. 10-11.

de cette puissante tour ronde [...] se profilait *toujours juste au-dessus* de la tête du voyageur »²⁴³. Du haut de la tour proviennent des regards inquiétants qui observent attentivement l'avance du voyageur. Un échange du regard s'établit d'emblée entre lui et le paysage : à ces regards vagues répondent les regards singuliers d'Albert. Pour Michel Guiomar, cette éclosion du regard est la première manifestation des miroirs révélateurs où plongent les yeux fascinés d'Albert et de ses amis :

« Apparaissent le château et ses paysages, matières primitives, catalysatrices du Miroir, espaces préparés aux Atteintes des Ténèbres »²⁴⁴.

Albert se distingue des autres personnages, comme l'indique la description au début du récit, par ses yeux qui savent envelopper et cerner les objets du paysage. À la particularité des yeux d'Albert correspond celle des regards annonciateurs du pays d'Argol qui se manifestent sous la forme des eaux, du ciel, du château. Cela nous amène à dire qu'il y a une équivalence d'échange du regard entre le visiteur et les éléments de l'espace. L'expérience spatiale consiste dans ce récit en un jeu d'intimidation : tandis que le piéton solitaire parcourt l'espace non familier, le paysage se déploie, en lui envoyant une série de manifestations visuelles agressives qui obsède son œil, et qui offusque sa vision en causant un sentiment de gêne insupportable. Voilà donc l'enjeu de l'espace argolien qui se fonde sur l'instauration d'un réseau de menaces alertant la perception des personnages.

La montée vers le château constitue la première marche dans le récit. Elle est suivie par d'autres marches solitaires ou en compagnie d'autres personnages. Celles-ci prennent l'aspect d'une errance à pied, de promenades à cheval ou en voiture. Ces différents aspects du mouvement composent les étapes essentielles de l'enchaînement des événements d'Argol, car ils mènent de découverte en découverte. Ils mettent Albert devant les signes ambivalents du lieu étrange. La marche devient donc l'état favorable à l'accession aux secrets d'Argol. La seconde promenade qu'Albert a faite à l'entour du château, le conduit à « une grève désolée » entourée d'un cimetière. Ce lieu sauvage lui inspire également une « morbide curiosité »²⁴⁵. Albert, en parcourant rapidement ces allées étouffées par le sable, s'arrête soudain devant une croix de pierre plantée à l'écart des autres. Ce qui le surprend, c'est qu'aucun renflement visible ne marque le terrain. Cette découverte importante coïncide avec la montée d'un énorme nuage sur le cimetière ; Albert, après y

243 *Ibid.*, p. 11.

244 GUIOMAR, Michel. *Miroirs de Ténèbres : images et reflets du double démoniaque* I. Julien Gracq : *Argol et les rivages de la nuit*. Paris : José Corti, 1984, p. 37.

245 *Au château d'Argol*, p. 26.

avoir gravé le nom de Heide, rejette la tête en arrière pour discerner la cause de ce voile d'ombre. Ce geste manifeste sa réaction devant l'imprévisible signe céleste du lieu étrange ; le changement brutal du paysage, qui ne peut être interprété que par une menace prochaine, le surprend. En effet, l'alternance des traits caractéristiques du paysage : calme/violence, ombre/lumière joue un rôle sur le plan poétique et narratif d'Argol. Le tombeau est un indice de fin tragique de Heide dont la mort est déclarée dans le dernier chapitre. En d'autres termes, sa mort est doublement figurée : une fois figurativement par le tombeau et une autre fois réellement à la fin du récit. Les signes prémonitoires de l'espace disent donc d'avance le destin prévu des personnages. L'espace gracquien attire et narre en même temps, dans la mesure où il déclenche un événement futur. Son rôle décisif réside véritablement dans l'économie narrative du roman.

Dans *Au château d'Argol*, la route occupe une importance essentielle : soit elle conduit à l'événement, soit elle révèle ce qui va arriver. C'est ainsi qu'avec la route le récit débute et se termine, c'est-à-dire qu'il est présenté sous une forme de spirale. Dans le premier chapitre, la route souligne l'arrivée d'Albert à Argol où les aubépines indiquent le printemps. Le dernier annonce le départ d'Herminien qui s'engage, par une nuit de décembre, sur l'allée magique de la forêt. Dans cette avenue, Albert le suit et le poignarde :

« Il [Herminien] quitta le château sous l'habit du voyageur. Très vite ses pas le conduisirent [...] vers l'allée magique qu'Albert et Heide avaient suivie en un jour fatal [...] Ils [des pas] venaient vers lui du fond de la nuit – et il les reconnut comme s'il les eût attendus de toujours. [...] Il se mit à courir au milieu de l'allée, très vite, et *les pas* suivirent. Et, perdant le souffle, il sentit maintenant que les pas allaient le rejoindre, et, dans la toute-puissante défaillance de son âme, il sentit l'éclair glacé d'un couteau couler entre ses épaules comme une poignée de neige »²⁴⁶.

La diversité des lexiques indiquant la route : « sentier », « chemin », « avenue », « allée » montre son énorme importance dans ce récit. En effet, elle guide le héros vers son but. « Longue », « tortueux », « impraticable », « pénible », « large », « rigide », « implacable » « gigantesque », « magique »²⁴⁷ : tels sont les caractères les plus remarquables de la route qui ne suggèrent pas seulement le trait funèbre des événements à venir, mais se mêlent aussi aux réactions du marcheur.

246 *Ibid.*, p. 95.

247 *Ibid.*, pp. 11, 73, 74, 76, 95.

2- Excitation à la vitesse : la route des Syrtes

Le parcours du héros gracquien peut être compris comme une première étape vers l'autre monde inconnu et la découverte de son paysage. De ce fait, le départ d'Aldo vers la province éloignée est lu comme un parcours initial à l'intérieur d'un autre futur plus remarquable. C'est plutôt un voyage d'avant le grand voyage menant à l'au-delà inconnu nommé : le Farghestan. Nous préférons nous attarder ici sur le moment du départ auquel Gracq consacre huit pages (559-566). Point de séparation entre le lieu familier et le lieu étrange, le départ est marqué par des sentiments contradictoires. Par opposition à l'habituel, l'adieu n'est pas accompagné d'un sentiment de tristesse ou d'angoisse lié au détachement du lieu familier. Au contraire, une impression de légèreté particulière s'est dégagée :

« Cet adieu m'était léger : j'étais tout à goûter l'air acide et le plaisir de deux yeux dispos, détachés déjà au milieu de toute cette somnolence confuse ».

L'impression de légèreté ne s'attache pas au départ, mais à la promesse du lieu inconnu vers lequel le héros se met en route. Cette déclaration annoncée au début du voyage attire l'attention sur le rôle que le regard va jouer dans ce trajet. Délivré de la somnolence de la ville natale, le regard a désormais pour fonction de goûter le charme du paysage qui s'ouvre devant lui et de déterminer l'identité du lieu étrange. L'œil deviendra donc sensible à tout changement du paysage. Le départ crée, comme le note Marc-Henri Arfeux, une conscience spatiale accordée toute entière au mouvement de l'adieu grâce auquel naît une fête intime du moi réveillé et rassemblée par la perception. Promettant une vie nouvelle, le départ vers les Syrtes est dans ce cas une étape préliminaire permettant d'approcher l'univers inédit dont le charme agit sur la conscience d'Aldo. Cette impression de nouveauté créatrice, Aldo la sent lorsqu'il quitte la ville :

« Il y a un grand charme à quitter au petit matin une ville familière pour une destination ignorée »²⁴⁸.

Porteur du plaisir lié à la nouveauté, à la perspective du voyage, le départ devient un moment décisif dans le récit. Il tisse le premier lien avec le nouveau monde. Dès que la voiture qui l'emporte vers le littoral dépasse les limites d'Orsenna, le personnage principal commence à « attacher sur le paysage un œil plus intéressé », à sentir « le souffle du sud ». Il distingue immédiatement le paysage humide de sa ville de la région sèche qui se dessine

248 *Le Rivage des Syrtes*, p. 559.

à l'horizon. La distinction entre ces deux régions est un indice qui reflète l'éveil de la sensibilité fine aux influences extérieures : de grandes steppes nues, des fermes isolées, des troupeaux plus ou moins sauvages, de grands horizons constituent le nouveau paysage. La distance qui se montre dans le texte par les manifestations cosmiques du jour et de la nuit devient un autre motif de l'attraction exercée sur le voyageur. Les perceptions visuelles et auditives du héros, sensible à tout appel venant du lointain, encore indéfini pour lui, demeurent les éléments d'une expérience poétique de l'espace. Au fur et à mesure qu'il s'avance vers les Syrtes et s'approche géographiquement du Farghestan, la perception de l'espace augmente. La première impression dégagée de ce voyage est attachée à la terre nue qui apparaît comme un motif provocant la vitesse. Ainsi, la vie paraît-elle d'emblée retirée de ce lieu-ci où tout est endormi dans un silence épais :

« C'était un pays plus libre et plus sauvage, où la terre, laissant affleurer sa surface pure, semblait nous inviter, en exaspérant d'elle-même notre vitesse, à nous rendre sensible comme du doigt sa seule courbure austère, et, aspirant toujours plus loin notre machine lancée à fond de course, indéfiniment à faire basculer ses horizons »²⁴⁹.

Le premier effet de l'attraction vient de la terre elle-même : dénudée de son écorce, elle excite la curiosité des voyageurs pour atteindre le plus tôt possible les régions lointaines. Le dépouillement, forme pressante de l'attraction, agit sur le mouvement qui se déclenche et rend sensible l'inscription de la route dans le paysage. Cette excitation, le voyageur-descripteur la sent bien et l'interprète par le verbe « inviter » et le participe présent « exaspérant ». En exaspérant la vitesse de la voiture, la terre participe au processus de provocation du parcours. Aldo s'aperçoit qu'un changement de rythme s'effectue immédiatement sur le mouvement du véhicule qui penche vers le glissement : « nous glissions comme dans le fil d'un fleuve d'air froid que la route poussiéreuse jalonnait de vagues pâleurs ». Ce fait est accentué par la reprise du verbe « glisser » plusieurs fois dans ce texte, qui peut être compris comme les propriétés de sentir le monde. Pour Erwin Straus, l'acte de glisser est « un processus d'explication avec le monde (ou) une transformation permanente dans la confrontation du Je et du monde »²⁵⁰. Cependant, glisser nécessite la confirmation du mouvement précédent par le mouvement ultérieur ; dans ce texte le mouvement de l'excitation est complété par celui de la glissade. Ce dernier est aussi lu comme le prélude à la dernière scène du parcours. À cette invitation, Aldo manifeste une impression de malaise due à ce rapide voyage, qui s'accroît avec la transformation

249 *Le Rivage des Syrtes*, p. 564.

250 Cité par LEUTRAT, Jean-Louis. *Julien Gracq*. Paris : Seuil, 1991, p. 122.

brutale de la route en « piste écorchée et galeuse ». Celle-ci ressemble à « une tranchée basse » bordée d'une immense étendue de « joncs serrés et grisâtres dont l'œil balayait la surface jusqu' à l'écœurement »²⁵¹. Le trajet vers les Syrtes célèbre bien l'engagement des sens dans la perception de l'espace : devant le paysage routier qui s'ouvre devant lui, le voyageur n'arrête pas d'exprimer ses sentiments. Le malaise qu'il a senti est dû réellement à ce qu'il regarde. Autrement dit, cette impression d'immédiat s'attache étroitement aux moments où son corps se trouve au contact de l'espace. Parler de la création poétique dans l'œuvre de Gracq, c'est montrer aussi les sensations immédiates du personnage lors de la rencontre avec le lieu. Jamais ce dernier n'est présenté comme il faut. Il est manifesté plus fortement par ses émotions que par ses caractères physiques. Son rôle réside dans la révélation de l'indice d'une vérité, d'un signe.

La perception de la proximité du lieu inconnu se manifeste encore dans le texte par le recours aux figures du discours, quand Aldo compare cette piste à une « mer de joncs serrés et grisâtre ». La comparaison appelle sans doute la route maritime de la mer des Syrtes qui sépare les deux pays adversaires. Elle est l'indice d'un prochain parcours. Aldo traverse maintenant cette mer illusoire de joncs, mais il la franchit réellement plus tard, lorsqu'il décide d'aller voir le lieu interdit (le Farghestan). L'image poétique dessine d'avance l'itinéraire du héros. Elle célèbre aussi la fusion de l'objet de désir dans le monde végétal et océanique. Quand la voiture a atteint la contrée fascinante, opposée au rivage désiré, une autre perception de l'espace se produit : celle-ci mêle cette fois-ci dans une phrase courte le monde sidéral et la terre mystérieuse vers laquelle roule Aldo :

« [...] la tête renversée dans les coussins, au cœur de l'obscurité, je me plongeai longuement aux constellations calmes, dans une exaltation silencieuse : ses dernières étoiles devaient briller pour nous sur les Syrtes »²⁵².

La plongée dans la nuit étoilée met en valeur le monde astral dans ce récit. La reprise du champ sémantique de ce monde vient de la certitude que ces étoiles, qui luisent sur la route déserte, vont briller encore sur les Syrtes. La certitude est renforcée par l'emploi d'un verbe d'obligation « devoir ». C'est avec le voyage nocturne vers l'île de Vezzano qu'Aldo et Vanessa découvrent Tängri. D'une autre manière, la découverte du Farghestan s'accompagne également d'une luminosité nocturne surprenante. La circonstance d'apparition de la ville farghienne correspond exactement à la description de cette nuit : le

251 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 564-565.

252 *Ibid.*, p. 564.

même réseau sidéral fête cette découverte. Il est intéressant de signaler ici qu'Aldo manifeste la même réaction dans les deux cas. Il renverse encore la tête en arrière, afin de voir le ciel étoilé lors du surgissement de la montagne, lieu où réside Tängri : « je marchais la tête renversée vers le ciel plein d'étoiles »²⁵³. La prémonition du Farghestan est aussi confirmée quand Aldo dit :

« Sur cette terre engourdie dans un sommeil sans rêve, le brasillage énorme et stupéfiant des étoiles déferlait de partout en l'amenuisant comme une marée, exaspérant l'ouïe jusqu'à un affinement maladif de son crépitement d'étincelles bleues et sèches, comme on tend l'oreille malgré soi à la mer devinée dans l'extrême lointain »²⁵⁴.

Ce passage riche d'images mérite toute notre attention, il associe à la fois la terre somnolente, le ciel étoilé, le déferlement de la marée et le pressentiment de la mer à l'horizon. En se dématérialisant, la terre étoilée de l'Amirauté s'ouvre en profondeur, tout en suggérant l'image de la mer des Syrtes. Certes, Aldo ne peut ni entendre ni voir encore la mer, mais il la pressent à la faveur de l'acuité auditive dont il est tout à coup doué. Grâce à la nuit étoilée, la mer devinée dans le lointain est présente, elle est appelée par l'image de la marée qui est elle-même annoncée par le déferlement des étoiles brillant dans l'espace. « Tout se passe donc comme si une marée d'étoiles submergeait soudain la terre endormie et emportait les sens alertés vers une mer réelle mais pour l'heure encore invisible, à l'extrême horizon »²⁵⁵. Nous pouvons dire que des sensations cénesthésiques émanent du voyageur et participent à l'expérience de l'espace. Pour comprendre mieux l'attitude d'Aldo devant le paysage qui s'offre à lui, nous revenons à Maurice Merleau-Ponty. Ce critique décrit le mouvement du corps devant son objet. Lorsque l'observateur aperçoit un objet, il se rend compte des possibilités motrices engagées dans sa perception. La chose apparaît comme fonction des mouvements de son corps, autrement dit le corps, champ de localisation des sensations, joue un rôle décisif dans la perception de l'espace :

« [...] mon corps devient sujet : il se sent. Mais il s'agit d'un sujet qui occupe de l'espace, qui communique avec lui-même intérieurement, comme si l'espace se mettait à se connaître intérieurement. De ce point de vue, il est certain que la chose fait partie de mon corps. Entre eux, il

253 *Le Rivage des Syrtes*, p. 686.

254 *Ibid.*, p. 565.

255 ARFEUX, Marc-Henri. *La Présence au monde dans l'œuvre romanesque en prose de Julien Gracq*. *op. cit.*, p. 258.

y a un rapport de coprésence. Mon corps apparaît comme « excitable », comme « capacité de sentir », comme « une chose qui sent » »256.

C'est avec son propre corps que l'homme appréhende donc l'espace, en fait la condition et la délimitation de sa propre expérience de vivre. Le dedans et le dehors spatial s'échangent et s'incorporent, en laissant le sujet percevant jouir de l'ouverture au monde.

2-1 Promesse de la route du « Sud »

« Emporté dans cette course exaltante au plus creux de l'ombre pure, je me baignais pour la première fois dans ces nuits du Sud inconnu d'Orsenna, comme dans une eau initiatique. Quelque chose m'était promis, quelque chose m'était dévoilé, j'entrais sans éclaircissement aucun dans une intimité presque angoissante, j'attendais le matin, offert déjà de tous mes yeux aveugles, comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation »257.

Le voyageur des Syrtes a la certitude que ce trajet lui promet quelque chose. Au fur et à mesure qu'il s'approche de sa destination, l'aspect du lieu fascinant s'ébauche, dont l'image reste attachée à la présence de la mer et au monde sidéral. La répétition de l'image métaphorique ou véridique de la mer le confirme. La mer des Syrtes constitue donc une promesse, elle annonce l'approche du pays non nommé. C'est pour cela qu'Aldo demeure sensible à tout signe se rapportant à la révélation stupéfiante du rivage désiré. Signe de la promesse, de l'appel et du sentiment de parvenir au vrai pays, la mer revêt cette importance, car elle n'est pas seulement un point de séparation entre Orsenna et le Farghestan, mais elle sert de route entre les deux rivages. Elle est, selon Marc-Henri Arfeux, une préfiguration métonymique de la terre fascinante. Elle se transforme en route pavée de lumières, quand le Redoutable franchit la ligne rouge de la mer. Or le lieu inconnu se lit dans ce roman comme un synonyme du lieu de la révélation. Le voyage vers les Syrtes y donne donc accès. Comme toute révélation, la nuit est caractérisée par un éblouissement aveuglant qui cache la vue. Cependant, elle tire son mystère de ce qu'elle vient de montrer ultérieurement. À cet empêchement du regard correspond l'impossibilité momentanée de voir le paysage, qui frappe soudainement le voyageur. C'est juste au bout du voyage, après avoir été libéré de cet état d'aveuglement sidéral, qu'Aldo peut déterminer la silhouette de l'Amirauté et celle du capitaine Marino, représenté comme le gardien sincère du sommeil pesant sur la ville. Après des heures de voyage à travers les

256 MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature. Notes. Cours du collège de France*. Paris : Seuil, 1994, pp. 107-108.

257 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 563-565.

brumes fantomatiques du désert surgissent enfin quelques maisons longues et basses, une forteresse lourde et massive, des touffes d'herbes, de lichen gris, des débris de vaisselle qui soulagent son cœur. Tout semble baigner dans la moisissure et la boue. L'Amirauté des Syrtes apparaît en ruines, l'œil du voyageur se heurte partout à des signes d'un effondrement dû au temps et à la froide humidité. En face de la forteresse, il y a la mer des Syrtes : mer vide sans port utile où la navigation est interdite depuis longtemps. L'image que le narrateur donne de la ville évoque un monde en décadence, replié sur lui-même, un monde caractérisé par l'immobilité et le vieillissement où il n'y a place pour aucun événement. Pourtant, une « intimité familière » naît entre lui et le lieu silencieux qui se développe ensuite en sentiment de « fascination d'étrangeté »²⁵⁸. Ainsi le récit se dégage de ces premiers détails et reprend son cours, souvent glissant d'une page à l'autre. L'événement éliidé de la narration est donné à lire dans la description de la ville.

Le voyage vers les Syrtes est accompagné du changement progressif du paysage, mais cela ne signifie pas qu'il ait un rôle prémonitoire à jouer comme dans *Au château d'Argol*. À l'opposé, les signes du paysage dans ce récit ne renvoient pas à une action. Concernant la nuit de la révélation, le rôle que jouent les présages est dû non pas au paysage, mais à l'ouverture cosmique de la nuit et à la manière dont elle devient le conducteur du voyage. Dans le but de distraire Aldo du lieu de la révélation, Marino le met dans une chambre close et humide donnant sur la mer et l'autre rivage. Il y a là une volonté d'enfermer le voyageur dans le sommeil pesant sur la province, et non pas de le conduire au centre révélateur entrevu pendant la nuit étoilée du voyage. Or Aldo voit dans ce calme et cette stagnation quelque chose qui est en train de se produire :

« [...] et cependant il montait de cette naïve activité villageoise une inquiétude et un appel. Un rêve semblait peser de toute sa masse sur la somnolence de ces allées et venues si humbles que j'observais de là-haut comme du cœur d'un nuage »²⁵⁹.

Prenant conscience de cet appel de vie, Aldo pressent que le pays se lasse de son état endormi sans rêve et qu'il a besoin maintenant de « se sentir *vivre* ». Son départ n'est qu'un fait salvateur dans la mesure où il vient ranimer du sommeil le passé glorieux d'Orsenna. Ce passé, qu'est la guerre suspendue avec le Farghestan, va le redynamiser au contact de son désir. Son rôle est de rendre à la ville la vivacité qu'elle a perdue depuis des années. Il reste attentif donc à tout signe prometteur d'une vie et les signes seront des

258 *Le Rivage des Syrtes*, p. 574.

259 *Ibid.*

aliments nourrissant son attente démesurée. D'après Marie Francis, le héros gracquien reste sensible à toute présence de l'Invisible dans l'espoir de déchiffrer les signes mystérieux :

« Dans une appréhension simultanée du réel et de l'irréel, il [le héros] guette, déchiffre les Signes prometteurs de mort qui nourrissent son attente. Il garde conscience du monde réel mais le métamorphose, lui donne une signification nouvelle issue de l'imaginaire, l'imprègne également de sa propre saturation et de son attente de mort »²⁶⁰.

Si nous soulignons une petite nuance avec l'affirmation de cette auteure, pour qui il s'agit des signes de mort, c'est parce que chez Gracq la mort signifie naissance. L'agitation qui domine Orsenna lors du renouvellement de la guerre aboutit par conséquent à la mobilité de la vie quotidienne des gens, mobilité qui rend du dynamisme au pays somnolent.

2-2 L'éveil de l'ouïe dans Sagra

Contrairement aux autres personnages secondaires, le héros des Syrtes se caractérise à la fois par une sensibilité fine et par un regard fixe. Le regard neuf qu'il jette sur le paysage des Syrtes le distingue du capitaine Marino et lui permet de sonder le visible et l'invisible. À ses regards aigus s'oppose le regard banal du capitaine, doué d'yeux myopes. C'est pour cette raison que ce dernier n'a pas de goût pour les choses lointaines et douteuses. Il déteste de même la manière dont Aldo regarde les choses. Il lui avoue qu'il a reconnu chez lui un « regard qui réveillait trop de choses »²⁶¹. Le regard définit donc l'être par rapport au monde. Ainsi le regard du personnage gracquien n'est pas seulement un constat, mais aussi, le refus d'une humanité mourante, refus d'une suppression des tensions vitales. Parmi les autres parcours remarquables qu'Aldo a faits pendant son séjour aux Syrtes, nous citons aussi celui de Sagra, dont la marche durant de longues heures le conduit à ses ruines :

« Pendant que je me perdais en conjectures sur ce qui avait pu attirer Marino et ses lieutenants vers ce bois perdu, je perçus de manière distincte, à peu de distance, le murmure surprenant d'un ruisseau ; les joncs firent place à des arbustes entremêlés, puis au couvert d'un épais fourré d'arbres, et je me trouvais tout à coup dans les rues même de Sagra »²⁶².

Ce n'est pas seulement que le regard est engagé dans l'expérience sensorielle de l'espace. Voilà maintenant la perception auditive qui, mise en alerte, affirme sa puissance de

260 FRANCIS, Marie. *op. cit.*, p. 111.

261 *Le Rivage des Syrtes*, p. 797.

262 *Ibid.*, p. 612.

perception. Puisque le monde se définit par rapport au corps de l'homme et à ses sensations, les cinq sens s'imposent comme un modèle par excellence de la connaissance de l'espace. Chaque parcelle de cosmos se construit devant le sujet observant et prend sens pour son compte. En réalité, nos sensations se montrent aptes à saisir un aspect de l'espace et à déchiffrer son sens. La perception de l'homme se définit aussitôt et spontanément comme structuration ou déconstruction. C'est grâce à la marche que la sensibilité d'Aldo s'éveille. Les perceptions visuelles et auditives sont intensifiées pour participer à la perception de l'espace inconnu. Le murmure du ruisseau ne devient sensible que pour mettre l'accent sur ce lieu délaissé. Percevoir l'espace est l'expression synonyme de son interprétation, à partir du résultat acquis grâce aux sensations. Ainsi, le bruit léger des eaux et l'acuité de la sensation auditive aident à la découverte de Sagra. Cette ville tient sa particularité du fait qu'elle met le héros–narrateur face à face avec les signes venant de l'autre côté de la mer. La marche d'Aldo dans les ruines de cette ville finit par le mettre devant le petit bateau amarré au quai et l'homme étranger, le gardien du bateau. Cette découverte et les traces fraîches de la voiture sur la piste le rassurent dans ses impressions et s'harmonisent avec ses rêves d'une « voile naissant du vide de la mer »²⁶³.

2-3 Signes prémonitoires du Farghestan

Aldo se présente dès l'incipit comme un guetteur et un poète de l'événement. C'est lui qui guette les signes, les perçoit et les lit. Autrement dit, c'est sous son regard que les choses prennent sens. Mais les signes qu'il désire et qu'il attend ne surgissent qu'au seuil du chapitre « Les ruines de Sagra ». Toutes les descriptions données par lui au début du roman sont faites pour signifier : vides de signes proprement dits, tout y affirme l'absence des signes. Et c'est lui-même qui précise assez vite l'objet de son désir, quand il a parlé de « signal ». L'objet de son désir n'est en fait que le Farghestan, désigné comme l'inconnu. Pour lui, le bateau sans immatriculation amarré sur le quai de Sagra et le surveillant ne sont que des signes venant de l'autre côte désirée. Dès lors, quelque chose a eu lieu, quelque chose a changé, le sommeil d'Orsenna a été perturbé. Cette conscience est confirmée par ses sentiments, lorsque il déclare :

« Je me sentis monter au cœur, avec la fièvre du chasseur, une espèce d'épanouissement intime qui me justifiait [...] Il y avait là quelque chose qui n'était plus dans l'ordre ».

Devant cette surprise inattendue, Aldo ne cache pas sa fascination : haussé sur la pointe des pieds, il braque d'emblée son regard sur le bateau afin de l'identifier. Son talent comme narrateur se montre aussi sur les pages blanches, quand il compare cette découverte à « un gibier introuvable que jette sur vous soudain à le toucher, cerné pourtant de mystère, la lunette d'une carabine »²⁶⁴. Empli de joie, Aldo se compare à un chasseur, qui possédé par la « fièvre » de la chasse, veut aussitôt sauter sur son gibier. Ce sentiment se développe ensuite en « envie démesurée » de monter sur le pont du bateau. Ce n'était pas le jeu d'une imagination enfiévrée par la surprise. Selon lui, tout cela se rapporte de près ou de loin au Farghestan : « Il y avait une côte devant moi où pouvaient aborder les navires, une terre où d'autres hommes pouvaient imaginer et se souvenir »²⁶⁵. Aldo est certain maintenant de l'existence de l'inconnu. Désormais une nouvelle perspective se dessine : contre l'appel du vide d'Orsenna, il songe à un navire qui peut prendre de singulières libertés avec les instructions nautiques. Il a le sentiment d'être au contact d'une chaîne d'événements dont la découverte de Sagra forme le premier anneau. En revanche, la fête, que Vanessa Aldobrandi a donnée dans son palais à Maremma, lui semble d'emblée comme appel adressé par l'inconnu à travers la femme. La fête le met au courant des bruits qui courent dans la ville.

Dans son article « Gracq et les signes : le problème du sens dans *Le Rivage des Syrtes* », Jean-Christian Pleau affirme que tout signe renvoie à trois éléments simples : le sujet, l'objet et le sens. Le sujet perçoit l'objet qui signifie, le sens est le signifié. Entre le sujet et l'objet, il y a une relation double : ou bien le sujet désire l'objet qui lui fait signe (c'est le cas d'Aldo) ou il le craint comme dans le cas de Marino. Cette relation pose un problème délicat, celui de l'objectivité des signes. Le signe n'existe-t-il que si le sujet le désire ? Est-ce que c'est lui qui le crée ? Ou au contraire a-t-il une réalité objective, mais qui ne peut être reconnu que par un sujet désirant ? Voilà les questions que soulève le roman du *Rivage des Syrtes*. L'apparition des signes reste une vérité indéniable à l'Amirauté, ceux-ci gardent incontestablement leur objectivité. Désirer ce qu'ils annoncent veut dire consentir à ce qu'ils livrent leur sens : « je vous invite à entrer dans leur Sens et à vouloir avec eux aveuglément ce qui va être »²⁶⁶ dit le prédicateur lors de la messe de minuit à laquelle assiste Aldo en l'église Saint-Damase de Maremma. Si Marino les craint, les combat et les nie, c'est que son existence n'est pas entièrement fonction du désir. Pour lui, le signe

264 *Le Rivage des Syrtes*, p. 614.

265 *Ibid.*, p. 616.

266 *Ibid.*, p. 711.

dépend du regard, plus spécialement de celui du sujet désirant. Et c'est le regard neuf d'Aldo qui réveille tant de choses ensommeillées. Car rien n'est plus fragile que l'équilibre des choses, rien n'est plus facile que de rompre leur sommeil. Il suffit de les regarder avec trop de désir pour qu'elles se mettent à bouger :

« Le rassurant de l'équilibre, c'est que rien ne bouge. Le vrai de l'équilibre, c'est qu'il suffit d'un souffle pour faire tout bouger. Rien ne bouge ici, et cela depuis trois cents ans. Rien n'a changé non plus de toutes choses, si ce n'est une certaine manière de leur retirer son regard [...] c'est pourquoi je vis ici à petit bruit, et retiens mon souffle, et fais de cette coquille le lit de ce sommeil épais qui te scandalise [...] je te reproche de n'être pas assez humble pour refuser les rêves au sommeil de ces pierres »²⁶⁷, dit Marino à Aldo.

Par opposition à Marino qui préfère ne pas regarder, Aldo refuse de détourner le regard et fixe ses yeux sur l'objet du désir. Ses regards le font s'engager avec les signes dans un rapport de soumission, ils se considèrent comme la cause essentielle de l'éclatement de la guerre endormie entre les deux pays. C'est le seul survivant qui rapporte l'événement et l'histoire d'Orsenna. C'est pour cela que Marino manifeste une préférence au sommeil et qu'il n'accorde aucune importance aux signes. Selon lui, ceux-ci ébranlent la tranquillité et conduisent à la mort. Tandis que le sommeil maintient l'équilibre des choses, la mort vient le rompre. Cette « mort peut procéder aussi bien de l'acte même – la fonction – que de son signe, qu'il assimile à ce que l'objet désire en nous »²⁶⁸. En d'autres termes, la mort qui touche Orsenna provient de l'acte du regard réalisé par le sujet désirant. Tombés dans le piège du signe, ces regards ne peuvent être interprétés que comme une réponse à l'appel envoyé de l'objet du désir. Le signe devient le désir que le sujet conçoit sous l'inspiration de l'objet ; le signe existe donc déjà. Certes il dépend du regard, mais le regard ne le crée pas, le regard éveille simplement le signe dans l'objet. Pourtant il n'est jamais le substitut de l'objet qui ne cesse de faire signe. À son tour, le regard peut admettre ce qui annonce le signe ou le rejeter. Si le sujet se dérobe, comme le fait Marino, il n'y a pas de signe à proprement parler. Ce dernier s'intéresse au sommeil, il refuse le désir et le signe en même temps. Il retire son regard pour ne pas se livrer à son sens. Le signe n'existe alors que pour un sujet désirant. Aldo s'avère être par excellence ce sujet désirant dont l'existence fonctionne mieux avec son désir. Sa tâche n'est pas d'interpréter le sens des signes, mais elle le met au contact de son désir. Cependant les signes dans *Le Rivage des Syrtes* ne

267 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 592-593.

268 PLEAU, Jean-Christian. « Gracq et les signes : le problème du sens dans *Le Rivage des Syrtes* ». Dans *The French Review*. 1996. Vol. 69, no. 3, feb. , pp. 453-463.

renvoient pas à un sens à interpréter, mais plutôt à un événement à venir. Quels que soient sa forme et son aspect, le signe renvoie toujours à l'objet désiré (le Farghestan) et annonce un seul événement, la guerre. Le signe ne porte pas de signification, le sens qu'il porte n'est autre que l'événement même. Signe et sens chez Gracq ne font donc qu'un, car l'événement n'est pas seulement sens mais aussi présage de ce qu'il apporte. Autrement dit, il est signe de lui-même en tant que sens. Le rapport du signe et du regard nous fait penser à l'éloge de l'œil qu'André Breton a faite quand il prononce dans *Le Surréalisme et la peinture* sa phrase célèbre : « L'œil existe à l'état sauvage »²⁶⁹. La phrase implique non seulement une priorité de la vision sur le langage, mais encore sur la main. Pour lui, l'œil est le seul instrument d'une saisie immédiate du monde ; quel que soit son moyen d'expression, l'être dispose de la possibilité de rejoindre dans une contemplation fascinée un monde fait de lignes et de couleurs. La magie existe déjà dans chaque objet, mais elle reste ambivalente et latente jusqu'à ce qu'un regard la réactive. La vue pour lui ne bénéficie d'aucun privilège d'objectivité, cela explique la variété de la vision en fonction de l'individu. L'influence que Breton a subie à la suite des théories ambiantes sur l'apparition du langage suscite en lui la réflexion que l'homme a été avant tout un être de pure vision.

Nous sommes très sensibles à la souveraineté du regard dans ce livre, aux multiples occurrences de certains verbes tels : « regarder », « observer », « guetter » ainsi que le substantif « œil » et sa formule au pluriel « yeux » manifestent l'importance que Gracq donne à la perception de la vue dans *Le Rivage des Syrtes*. D'emblée, le roman nomme Aldo comme l'œil de la Seigneurie sur les Syrtes, sa fonction est de surveiller les militaires. Cette mission lui plaît beaucoup, car elle donne libre cours au regard. La tâche militaire le contraint à regarder et à raconter ce qu'il voit. Néanmoins, son rôle ne se limite pas à cela, Aldo devient de même « un acteur » parce que « son regard est plus perçant que celui des autres et devient le regard d'un guetteur de signes »²⁷⁰. Autrement dit, c'est son regard, comme nous l'avons vu plus haut, qui détermine l'acte. L'incipit nous informe aussi que le voyageur part aux Syrtes avec « le plaisir de deux yeux dispos » et qu'au cours du trajet, il ne cesse de « balayer l'horizon d'un regard déterminé ». Il est prêt à cerner tout ce qui pourrait apparaître. Son regard est alors susceptible d'accomplir sa mission. C'est ainsi que le parcours initial se termine par le recours au domaine de la vision et du regard. Aldo, en décrivant son état d'esprit, annonce que quelque chose est dévoilé pour lui dans

269 BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture* [1928]. *Œuvres Complètes IV. Ecrits sur l'art et autres textes. op. cit.*, p. 349.

270 BRIDEL, Yves. *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*. Lausanne : l'Age d'Homme, 1981, p. 43.

cette nuit de révélation. Une question se pose ici : le regard d'Aldo peut-il être considéré comme une provocation de signe ? Yves Bridel dans son article « Le regard dans *Le Rivage des Syrtes* » note que c'est le regard d'Aldo qui a provoqué l'apparition du bateau à la fin du premier chapitre. Certes, l'événement a peu d'importance, mais il va prendre un sens et une importance considérables sous le regard neuf d'Aldo. Il met en marche un processus :

« Ce navire endormi que Marino s'employait si bien à ancrer à la terre appareillait sous mon regard neuf, comme de lui-même vers les horizons – sa navigation immobile me paraissait obscurément promise –, je le sentais tressaillir sous moi comme le pont d'un bon navire reconnaît soudain le pas d'un capitaine aventureux »²⁷¹.

Aldo prononce cette phrase, lorsqu'il voit le Redoutable amarré sur le quai. Le regard porté par lui sur les choses et les événements est essentiel, car c'est lui qui oriente et donne sens.

3- « Laideur du monde » et beauté du paysage, le voyage de Grange

Comme Albert qui était déjà en route vers Argol lorsque débute le roman, Grange est dans un train conduisant à la maison forte où il va accomplir sa mission militaire. Autrement dit, le mouvement du parcours s'est ébauché avant que la première phrase n'annonce le début d'un nouveau trajet. D'autre part, la place qu'occupe la locution conjonctive « depuis que » à la tête de l'énoncé initial, qui a une valeur temporelle, met en évidence ce voyage :

« Depuis que son train avait passé les faubourgs et les fumées de Charleville, il semblait à l'aspirant Grange que la laideur du monde se dissipait »²⁷².

C'est par là que le voyageur du roman diffère d'Aldo, dont le parcours commence quelques pages après l'ouverture du roman. Mais il a en commun avec son activité : il est en route vers son poste militaire placé sur la frontière. Comme tous les autres héros gracquiens, Grange paraît rejeter la vie collective au seul profit du paysage inconnu. L'incipit dit d'emblée la plénitude du voyageur, quand son train vient de quitter Charleville, qualifié de « laideur du monde », pour qu'il le fasse entrer rapidement en rapport direct avec le nouveau paysage, qu'il est en train de traverser. Nous avons remarqué que la traversée de la ville ou du monde citadin n'occupe que quelques lignes dans les premières pages du récit. Tous les chapitres sont consacrés à la description du

271 *Le Rivage des Syrtes*, p. 580.

272 *Un balcon en forêt*, p. 3.

charme paysager. Contrairement à Aldo, Grange n'est pas le narrateur d'*Un balcon en forêt*, son histoire est rapportée par un narrateur extérieur. Pour ce fait, des formules impersonnelles, comme dans ce cas « il semblait », pourraient exprimer son impression. Le passage rapide de la laideur de Charleville laisse place au surgissement précoce de la vallée de la Meuse :

« Le train vide ; on eût dit qu'il desservait ces solitudes pour le seul plaisir de courir dans le soir frais, entre les versants de forêt jaunes qui mordaient de plus en plus haut sur le bleu très pur de l'après-midi d'octobre »²⁷³.

Ainsi une nouvelle fois le personnage gracquien se définit-il par son rapport au monde extérieur et non pas aux autres personnages. Devant l'attraction perpétuelle du paysage, les organes des sens se mettent tout de suite en éveil ; la vue (« jaunes ») et le toucher (« frais », « mordait ») travaillent conjointement afin de participer à l'expérience du nouvel espace. Le regard occupe comme d'habitude la première place, il souligne tout de suite une présence primordiale. C'est cette perception qui accorde à l'observateur l'impression de posséder l'objet de désir :

« [...] l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à Un avoir : en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose »²⁷⁴.

L'écrivain de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* affirme que la perception de la vue devient également l'objet de l'attraction. L'œil demeure toujours le premier organe apte à recevoir sans égal l'effet venant du monde extérieur. Ainsi le passage du train dans une gorge entre deux hautes falaises oblige-t-il Grange à « [renverser] la tête contre le capiton de serge pour suivre du regard très haut au-dessus de lui la crête des falaises chevelues qui se profilait en gloire contre le soleil bas ». L'aspirant cède immédiatement à la tentation du paysage de la Meuse envisagé comme un lieu magique. Le fait d'allumer une cigarette et de renverser la tête en arrière pour diriger le regard vers le haut dit l'assujettissement à l'espace extérieur. Il n'est plus dans le monde réel, mais dans celui des songes, que fait surgir la comparaison du ruban de prairie bordant la Meuse avec une pelouse anglaise. L'allusion au « *Domaine d'Arnheim* » de Poe est évidemment un motif suffisant en lui-même pour évoquer le sentiment de l'enchantement provenant d'une promenade, mais la plongée dans le monde des songes n'a pas duré longtemps. Des signes ambivalents

273 *Un balcon en forêt*, p. 3.

274 DIDI-HUBERMAN, Georges. *op. cit.*, p. 14.

proposés au regard attentif de Grange perturbent tout de suite la joie accompagnant la montée aux Falizes.

Nous nous arrêtons sur le dernier geste de Grange : « renverser la tête en arrière » et lever les yeux vers le haut pour souligner le rapprochement avec *Le Rivage des Syrtes*. La répétition des mêmes gestes dans les deux romans met en question le regard du héros gracqien. Nous nous demandons si l'objet de désir se rapporte au monde céleste. La réponse se trouve entre les lignes des pages qui viennent.

3-1 Entre les deux

Revenons maintenant à la position même de Grange dans le train, qui exalte parfaitement la soumission aveugle à la force de l'espace. Etre à la fois dans le compartiment et au-dehors, la tête levée dans la vision de la forêt et du ciel, exprime bien la puissance du monde extérieur sur le héros. Toutefois l'attraction exercée sur lui par le paysage disparaît, aussitôt que le train stoppe dans des arrêts qualifiés de lépreux, tout en laissant place à la réapparition de la laideur :

« De temps en temps le train stoppait dans de lépreuses petites gares, couleur de minerai de fer, qui s'accrochaient en remblai entre la rivière et la falaise : contre le bleu de guerre des vitres déjà délavé, des soldats en kaki somnolaient assis à califourchon sur les chariots de la poste »²⁷⁵.

L'arrêt successif du train dans de petites gares « lépreuses » dissipe la qualité euphorique du parcours et corrige l'impression initiale d'enchantement due à la présence du paysage forestier. À la sensualité vitale de la « forêt drue et noueuse » s'impose le paysage malade, marqué par la seule présence des soldats assoupis. Le retour à la célébration de la laideur du monde humain n'exprime en fait que la frayeur du personnage principal face à ce qu'il attend. À savoir, l'alternance de la beauté et de la laideur reste attachée respectivement à l'apparition successive de la nature et du monde civilisé. Ainsi surgit un sentiment de menace latent, l'« œil désenchanté » revient vers la Meuse et distingue cette fois-ci des signes atroces : « petites casemates toutes fraîches », « réseau de barbelés », « la rouille et la ronce de la guerre »²⁷⁶ qui gâchent son plaisir et qui rappellent une guerre se profilant à l'horizon. Encore une fois le roman de Gracq efface la distinction classique entre la description et la narration et laisse le rôle narratif à l'espace. Le récit est constitué grâce

275 *Un balcon en forêt*, p. 4.

276 *Ibid.*

aux différents sentiments que Grange éprouve devant les signes ambivalents du monde extérieur.

Le rôle du paysage ne se restreint pas seulement à celui de l'attraction. Sur le plan diégétique du récit, le paysage triste, lépreux, vient préfigurer ici l'avenir désastreux du pays, parce que les signes « déshonoraient déjà ce canton encore intact de la Gaule chevelue ». En cela, Grange se sépare du voyageur des Syrtes ; son « œil désenchanté »²⁷⁷ s'oppose à « l'œil intéressé » d'Aldo. Ce dernier vit un sentiment du renouvellement lors de son départ vers les Syrtes, il quitte le centre paralysé et va à la rencontre des signes dans le but de les provoquer. En revanche, Grange prend place dans le train avant que la première page ne prenne forme. Ce qui signifie que son départ n'est qu'une réponse à un ordre de mission. Certes, il éprouve au début le sentiment de fuir, mais ce sentiment disparaît aussitôt au profit de l'angoisse, à cause de la guerre dont le parcours laisse affleurer les signes.

Au fur et à mesure que le voyageur s'avance sur le chemin, le paysage acquiert les caractères d'une sauvagerie animale et appelle le retour au monde imaginaire. Les layons étroits fuyant à travers les arbres se comparent à des « passées de bêtes »²⁷⁸, la piste principale fait écho à l'univers atemporel des bois magiques ensorcelés par la présence inattendue des fantômes ou des silhouettes. Il s'agit ici de la silhouette d'un personnage en pèlerine ou d'un sapin noir. La vraie rencontre à laquelle renvoie le passage de la page 8 n'est autre que celle de Mona, trouvée dans les bois :

« La silhouette était d'une petite fille enfouie dans une longue pèlerine à capuchon »²⁷⁹.

Mais cette rencontre peut signifier, par un effet de contrepoint du récit, celle des chars ennemis apparus dans la forêt. Le trajet de Grange se situe à la frontière du réel et de l'irréel. L'irréel est renforcé par l'allusion de temps en temps au monde féérique des contes, qui trouve dans ce bois le terrain propice à son surgissement :

« Grange aperçut une auge de pierre enterrée au bord du chemin dans un enfoncement des arbres, d'où s'égouttait un mince filet d'eau pure : il ajoutait au silence de forêt de conte »²⁸⁰.

Le retour au monde merveilleux s'inscrit en réalité dans le domaine de l'enchantement que peut suggérer la forêt du conte. Celle-ci chante un paysage d'angoisse d'où surgit quelque chose d'imprévu. La conscience d'une guerre proliférant au sein de la forêt reste présente

277 *Un balcon en forêt*, p. 4.

278 *Ibid.*, p. 8.

279 *Ibid.*, p. 27.

280 *Ibid.*, p. 9.

dans l'imaginaire du voyageur, raison pour laquelle il en fait un lieu de surgissement inattendu. Les signes paysagers apparus pendant tout le trajet l'avertissent, mais Grange manifeste son indifférence.

Nous trouvons intéressant d'observer de près l'onomastique de « Grange » qui résout, semble-t-il, l'énigme du héros gracquien. Selon Michel Descotes, le suffixe « Gr » renvoie phonétiquement à tout ce qui concerne la guerre, tandis qu'« ange » indique l'aspiration à « s'élever vers un monde céleste, le paradis [...] et à rejoindre un univers plus éthéré »²⁸¹. Cela explique le regard dirigé perpétuellement vers le ciel. Nous ne pouvons pas lire l'incipit sans évoquer la fin du récit. Le regard initial fait penser également à l'ultime regard : blessé à la jambe, Grange rejoint la maison de Mona et lève les yeux vers le plafond avant de tirer la couverture sur sa tête et s'endormir. Le regard du dormeur vers le haut explique l'aspiration au monde céleste ; or il renvoie à une vision prémonitoire de la mort. Dans ce récit, le regard ne définit pas uniquement le héros par rapport au nouvel environnement, mais il détermine aussi sa relation avec les autres : à Moriarmé, Grange est frappé par « le regard des yeux gris de mer »²⁸² du colonel. Remarquons que le regard identifie l'autre par rapport à un lieu « mer », jamais par rapport aux autres personnages.

3-2 Parcours et enchantement

Puisqu'il s'agit d'un environnement guerrier, la perception auditive est aussi très importante. Si le regard se distrait un moment, l'ouïe sensible rappelle tout de suite à Grange le bruit de la guerre. L'aspirant ne s'empêche pas par exemple d'écouter « la rumeur soldatesque » : partout se répondent les « tintements de casques et de gamelles, choc des semelles cloutées contre le carreau »²⁸³. Mis au même niveau d'alerte, les sens deviennent donc les outils de la perception spatiale.

En effet, le roman montre que l'itinéraire de Grange se subdivise en deux étapes. La première se termine à Moriarmé où la brutalité de la vie mondaine trouve place. À la beauté du val de Meuse s'oppose la violence de cette ville dont le nom (Mor-i-armé) suffit à dissiper le charme apprécié au début du parcours et le replonge dans la laideur du monde humain. Grange « déambulait maintenant dans une rue pauvre et grise qui courait à la Meuse ». Gracq confronte volontairement, dans le même texte, la civilisation à la

281 Cité par ARFEUX, Marc-Henri. *La Présence au monde dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*. *op. cit.*, p. 278.

282 *Un balcon en forêt*, p. 5.

283 *Ibid.*

sauvagerie primitive. La laideur de la vie mondaine réapparaît une nouvelle fois, lorsque la perception olfactive compare la chambre, où il a passé la première nuit, à la pourriture. L'odeur douceâtre de pomme pourrie de ce lieu le suffoque. Ce qui aggrave par conséquent le sentiment de l'anxiété. Les images de l'enchantement trouvent place avec la tombée de la nuit et le calme presque absolu. Quand l'aspirant souffle la bougie, tout change : il entend « seulement le bruit très calme de l'eau », « les cris des chevêches perchées tout près dans les arbres ». Et lorsqu'il pense à « d'étroites routes blanches sous la lune, entre les flaques noires des pommiers ronds, aux campements dans les bois pleins de bêtes et de surprises », le mouvement l'incorpore de nouveau. La sensation de l'enchantement s'attache donc au mouvement du parcours et au monde céleste. En effet, la verticalité interpelle Grange, elle trouve sa valeur dès qu'il éteint la flamme de la bougie et ouvre la fenêtre de sa chambre contre laquelle il tire le lit. « Couché sur le côté », son regard plonge sur la Meuse ; il songe à la lune et « à la belle étoile ». Aussitôt la luminosité nocturne l'attire. C'est juste maintenant qu'il sent revivre « l'enchantement de l'après-midi ». Il pense que « la moitié de sa vie allait lui être rendue »²⁸⁴.

L'ultime voyage de Grange commence, lorsqu'il quitte Moriarmé, en roulant vers les Hautes-Falizes où se situe la maison forte. Le principe de la verticalité prédomine également, car la maison forte se trouve quelque part au sommet des « falaises chevelues ». De là il peut facilement contempler le ciel. L'ascension vers la maison forte est comparable à celle d'Albert vers le château d'Argol : Grange éprouve les mêmes sentiments d'étrangeté, créés par la présence dans un lieu non familier. « Le silence de ces bois sans oiseaux » l'étonne tout de suite et provoque l'inquiétude face au calme total de l'espace. « Tout point de vue le magnétis(e) », le paysage forestier exerce immédiatement son pouvoir d'attraction sur lui. Comme les autres héros de Gracq, Grange se sent pris par le charme du paysage et manifeste aussitôt un assujettissement absolu à sa provocation :

« Accroché aux ridelles, il tournait le dos à demi au capitaine et se levait parfois dans les virages pour plonger le regard jusqu'au fond de la vallée : où qu'il fût, comme les enfants qui grimpent aux portières »²⁸⁵.

Grange ne résiste pas au magnétisme de l'espace, les verbes de mouvement « tourner », « se lever », « grimper » en sont la preuve. Dès lors l'horizontalité prend sa valeur, le regard plongé dans la vallée peut désormais décrire tout ce qui est devant lui. Dans un

284 *Un balcon en forêt*, pp. 6-7.

285 *Ibid.*, p. 7.

autre sens, les lointains ne disparaissent plus derrière le bleu cendré de la fumée, le paysage devient tout à coup lisible, la description ne laisse pas place aux illusions. De même, le regard est très présent dans ce passage, Gracq lui confie maintenant le rôle cardinal de la perception spatiale. Nous sommes très sensible à tous les termes célébrant la souveraineté de cette perception dans les pages 7-8 : « regard » (2 fois), « œil », « voir », « vue » (2 fois). Le regard devient de cette façon « l'objet d'une tentation constante qui engendre un état : l'attente, et un comportement : aller voir, dont la répétition ne signale pas autre chose que la permanence de cette tentation à laquelle il répond »²⁸⁶. Doué d'une sensibilité affinée, le personnage gracquien guette donc les signes du monde extérieur pour nourrir son attente. Le monde obtient dans ce cas une particularité exceptionnelle, car il se montre complaisant. Nous concluons qu'un rapport de complaisance définit le lien entre l'homme et l'espace.

4- Vers les ruines de Roscaër

Comme nous l'avons vu plus haut, la création poétique du lieu consiste chez Gracq à montrer comment l'objet de désir (l'espace) exerce une influence sur la sensibilité et les sentiments du sujet regardant. En acceptant son pouvoir d'attraction, le sujet entre en contact avec lui par son corps et ses perceptions. Car ce sont les seuls outils de connaissance du monde extérieur :

« [...] j'observe les objets extérieurs avec mon corps, je les manie, je les inspecte, j'en fais le tour, mais quant à mon corps je ne l'observe pas lui-même »²⁸⁷.

L'homme est donc capable de percevoir tout ce qui est exposé devant lui. Ainsi l'espace et ses objets dans les écrits de Gracq sont-ils décrits par le mouvement et le regard de son héros. Les deux activités peuvent être lues comme une réponse à l'appel des signes, elles disent à la fois la soumission du sujet au charme du paysage et la permanence de sa force d'attraction. L'espace dans les romans de Gracq a donc un rôle de provocation : il incite le regard autant que la marche. Ceux-ci sont considérés comme des éléments constitutifs du processus créatif de l'écrivain visant à renouer le rapport entre l'homme et l'univers.

Il est indispensable de signaler que la route existe dans tous les romans gracquiens. Elle forme, par sa simple présence, une interpellation permanente, accentuée par la lumière astrale. La route, en tant que voie naturelle et primitive, reste évidemment un excellent lieu

286 MONBALLIN, Michèle. *op. cit.*, p. 131.

287 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception. op. cit.*, p. 107.

de parcours. Sur le chemin, « le marcheur s'engage, affirme Marie-Claire Dumas, de tout son corps, par le rythme de son pas, de sa respiration, par la contemplation du paysage qui se déroule sous ses yeux, par la rêverie qui en découle »²⁸⁸.

Un beau ténébreux manifeste une grande rupture par rapport aux autres romans. Tandis que le parcours du héros gracquien débute à l'incipit dans *Au château d'Argol*, *Le Rivages des Syrtes* et *Un balcon en forêt*, il commence ici dans le premier tiers du livre. En voiture, Allan conduit les vacanciers de l'Hôtel des Vagues vers le château de Roscaër, sa conduite rapide est un motif suffisant pour métamorphoser le paysage et les impressions des autres personnages. Gérard, le narrateur du récit, dicte immédiatement ses impressions :

« Sitôt passé Kérantec, la route s'élève, par grand lacets, au-dessus du miroir plan de la mer. L'ossature vigoureuse de cette côte mangée de grottes apparaît, avec ses grèves [...], avec les rides blanches, les festons de ses vagues soudain si lentes et comme engluées sur des fonds transparents »²⁸⁹.

Le rapport avec le paysage prend sans doute ici un autre sens : sous le pouvoir exercé par Allan, les éléments du paysage se renversent. La mer vue du haut devient, aux yeux de Gérard, un vaste miroir cachant à peine ses gouffres. Le monde se dénude cruellement en montrant son ossature, ce qui ranime d'emblée l'idée de la mort. Par là, le paysage montre une parenté avec celui d'Argol. Les deux paysages jouent le même rôle poétique et narratif qui consiste à narrer l'événement d'avance. Une fois acquis le résultat de sa quête, Allan met fin à sa vie et par conséquent à la fiction. Il est le seul personnage de Gracq qui sait ce qu'il veut. Lorsqu'il décide de se suicider, sa décision n'est pas le fait d'immédiat. Cette décision est déjà prise avant même son apparition sur la scène. Cela explique probablement son indifférence au monde extérieur. Cela nous aide à comprendre la raison pour laquelle Gracq confie la description spatiale à un autre personnage « Gérard » et non pas à lui. Allan semble un être hors du commun qui réussit dès son entrée en scène à exercer une influence sur les autres et à façonner le monde selon sa propre loi. Nous remarquons qu'il devient le relais entre le narrateur et l'espace séduisant. Aux yeux de Gérard, le pique-nique devient tout de suite « un long, très long voyage » ou peut-être « un voyage sans retour ». Le monde subit également une métamorphose, la traversée de la forêt lui rappelle un pays de légende. Sous le pouvoir magique d'Allan, la forêt conduit à un autre monde. Cette capacité que la forêt obtient soudainement ne va pas de soi, elle la tire en fait des

288 MORTEL, Anne. *Le Chemin de personne : Yves Bonnefoy, Julien Gracq*. Préface de Marie-Claire Dumas. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 7.

289 *Un beau ténébreux*, pp. 153-154.

circonstances du parcours dirigé par Allan. Par contre, la forêt d'Argol possède une force autonome dont la tonalité ambivalente s'impose au cœur et à l'esprit d'Albert.

Toujours sous la même influence, le narrateur n'est plus dans un monde de légende, il se trouve soudainement devant un infini que la forêt offre aussi :

« Tout à coup la forêt franchie, vers un infini de collines brumeuses, la lande rase s'étendit à perte de vue »²⁹⁰.

La métamorphose de la forêt met en vedette la soudaineté de la révélation illustrée par la conjonction adverbiale « tout à coup ». L'adverbe met à son tour les voyageurs devant un infini, tout en confirmant l'intuition de Gérard :

« Dans un pli de ce terrain nu [...] un lac était d'une pureté si parfaite à l'abri du vent dans cette fin de jour déjà piquetée d'étoiles, que l'on se serait cru soudain au bord d'un royaume étrange et calme, d'une tranquillité sidérale, tout à coup éloigné de tout ce qui, feuille ou branche, bouge et s'inquiète »²⁹¹.

Une nouvelle fois, la découverte du lieu de la révélation est accompagnée de l'adverbe « soudain » et d'une lumière nocturne. Le texte n'est pas dépourvu des termes célébrant le monde sidéral. Cela met en question l'espace que le héros désire. Il ne s'agit plus d'un pays de légendes auquel la forêt donne accès : les voyageurs semblent plongés maintenant dans l'infini cosmique. Cet infini s'apparente beaucoup au lieu de la révélation qu'Aldo découvre dans *Le Rivage des Syrtes* lors du voyage nocturne vers les Syrtes. À un moment d'extase, les vacanciers se sentent effacés par ce qui leur est donné à voir. Le paysage est d'une si surprenante et si singulière beauté que d'un accord tacite ils décident de s'arrêter au bord du lac. Et sans parler, ils demeurent absorbés par le spectacle. La puissance du paysage se montre très efficace, au point qu'elle les prive du moyen de l'expression habituelle (la parole). Du coup, les voyageurs se sentent incapables de faire une seule phrase, tout en perdant leur faculté de la communication. C'est du seul paysage, comme le note Marc-Henri Arfeux, que vient l'initiative. « Sa beauté enveloppe les personnages et les absorbe en elle dans une attitude de stupeur fascinée »²⁹². Pris par son charme, les personnages restent sans mouvement, en contemplant le paysage stupéfiant. Voilà donc une autre preuve qui montre la souveraineté de l'espace sur le personnage. Ce qui nous amène à dire que le rapport du sujet à l'égard de l'objet de désir se définit par un rapport

290 *Un beau ténébreux*, p. 154.

291 *Ibid.*

292 ARFEUX, Marc-Henri. *La Présence au monde dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq. op. cit.*, p. 139.

d'assujettissement. Se sentir pris par les grâces du paysage n'est-il pas un aveu sous-jacent de la dépossession de soi ? Et de la majesté de l'espace ? L'espace est désormais lu comme une force agissant sur l'homme. C'est lui qui détermine d'une manière ou d'une autre les activités des autres actants, et qui précise les lignes directrices du récit. Dans ce cas, il est tout à fait juste de parler de l'« actancialisation » de l'espace. Ce dernier n'est plus un élément de décor, il appartient désormais à la machine narrative. D'ailleurs, l'état de désœuvrement dans lequel le héros se trouve apparaît comme un facteur circonstanciel préférant la prise du pouvoir de l'attraction exercée par l'espace. Dans le but de remplir le vide intérieur, ce dernier recourt à la contemplation qui aboutit par conséquent à la dépossession. Ainsi le processus de l'absorption est-t-il célébré dans ce texte par certaines expressions comme : « l'œil suivait malgré lui »²⁹³ qui dicte l'autonomisation de l'organe de la vue.

II- Parcours forestier

1- La forêt de Storrivan, lieu idéal des promenades

Le parcours du héros gracquien continue dans le monde argolien et ne s'arrête pas à la première ascension vers le château d'Argol. Il est suivi par d'autres marches solitaires ou en compagnie d'autres personnages. Celles-ci prennent un aspect d'errance ou de promenade à pied, à cheval et en voiture. Les différents aspects du mouvement constituent en fait les étapes essentielles de l'enchaînement des événements d'Argol, car ils conduisent de découverte en découverte. Parcourir le lieu inconnu de cette région devient l'activité préférée d'Albert dont l'objectif est d'installer le rapport avec le nouvel environnement.

1-1 Calme et sensibilité auditive

La forêt demeure cependant le lieu propice aux promenades des personnages. En dépit de sa tranquillité absolue, elle appelle au parcours, tout en sollicitant l'ouïe à suivre le murmure du ruisseau lointain. Son effet apparaît sur Albert dès son arrivée, la rareté des chants des oiseaux frappe son esprit apaisé par la marche. Le promeneur est conscient que cette forêt, semblable à une forêt de conte ou de rêve, n'a pas encore dit son mot. Sa tranquillité dissimule quelque chose d'important. Comme elle le surprend par sa violence soudaine lors du premier jour de sa venue, elle devient aussi le lieu du surgissement

293 *Un beau ténébreux*, p. 154.

inattendu. À l'évidence, le bois de Storrvan porte tous les éléments légendaires des lieux merveilleux et essentiels à l'apparition du mystère. Un paradoxe dû au calme de la nature et à son action sur l'homme apparaît ici. Ce paradoxe s'attache à l'image de la forêt reflétée dans la conscience humaine : la forêt est toujours ce lieu hanté par les fantômes et par la présence imprévue d'un fait grave. En dépit de la conscience d'un malheur voilé sous le calme apparent, Albert s'engage dans la forêt. Emporté par l'angoisse après la sortie de Heide et d'Herminien, il décide de s'y promener, tout en traçant les pas des autres protagonistes. La montée de l'orage à ce moment-là est un autre motif qui intensifie la certitude de l'arrivée de quelque chose. La promenade devient aussitôt une manière de vivre l'espace par le corps et les perceptions. Car l'horreur que provoque l'orage du premier soir n'est pas loin du souvenir du promeneur. Elle éveille sa sensibilité fine. Ce qui signifie que le rapport avec l'espace est défini par un rapport d'inquiétude. Tout élément forestier est rendu désormais perceptible, il ne va pas sans porter du sens. Il devient signe annonciateur d'un événement :

« A cette heure trouble de la fin du jour, il semblait que partout, dans les craquements de l'écorce surchauffée, la chute étrangement retentissant d'une branche morte dans une avenue déserte, le brouillard qui flottait autour des massifs épais des arbres, les cris espacés d'un oiseau attardé volant paresseusement de branche en branche comme un guide hasardeux, fussent sensibles derrière d'impénétrables voiles une redoutable alchimie, la lente préparation par la forêt de tous ses mystères nocturnes »²⁹⁴.

Le passage attire l'attention sur le fait que l'heure de la sortie coïncide parfaitement avec la tombée de la nuit. Ce n'est pas fortuit que l'écrivain choisisse le moment de la « fin du jour » pour la promenade forestière. Outre qu'il met en valeur le système astral, ce moment de calme cosmique conduit à l'éveil de l'attention et de la perception auditive qui affirme une souveraineté suprême dans l'exemple précédent. L'organe de l'ouïe parvient à distinguer les différents sons répandus dans ce lieu désolé : chute des branches mortes, chant des oiseaux. Quant au regard, son rôle semble diminué à cause du brouillard qui rend floue la vue. Le retour à la luminosité astrale souligne l'importance de la nuit dans l'œuvre romanesque de Gracq. Au-delà de son effet poétique qui consiste à intensifier la force de l'espace, la nuit paraît le temps préféré des promenades. Elle engage d'emblée le sujet désirant dans la recherche de son objet de désir. Cela nous amène à dire que l'objet de quête est en rapport avec l'ailleurs sidéral et que le héros gracquien ne vise pas l'ici-bas.

294 *Au château d'Argol*, p. 63.

Une lecture attentive de ce passage montre qu'il s'agit des termes se rapportant à la mort : « fin du jour », « craquement », « chute », « branche morte », « avenue déserte », « cris » dont l'allitération de la consonne /r/ constitue une harmonie imitative et fait écho au murmure monotone du ruisseau. Le lecteur peut se rendre compte tout de suite de la gravité de l'événement attendu. L'acuité de l'ouïe dont le promeneur est muni a pour fonction de l'avertir. Elle rapporte tous les signes prémonitoires de la forêt. Ainsi apparaît la volonté de réduire l'espace romanesque à un espace de signe clos sur lui-même. La prédominance de l'ouïe n'anéantit pas le rôle des autres perceptions. Au contraire, les organes de l'odorat et de la vue sont mis au même niveau d'alerte et renforcent leur fonction dans l'expérience sensorielle de l'espace :

« Délivré des battements de son cœur, la minutie d'enregistrement, la puissance de suggestion qu'acquerraient peu à peu ses sens l'étonna : l'odeur grisante de la résine du pin, le frissonnement argenté des feuilles, les ténèbres veloutées du ciel l'enfantaient de seconde en seconde à une vie nouvelle qui tenait dans la mesure même de l'incroyable vigueur de ses perceptions »²⁹⁵.

Dépossédé de lui-même, Albert se sent captivé par le bruit du ruisseau et il cède parfaitement à la tentation du paysage nocturne. Il ne peut rien faire que d'admettre l'attraction de l'espace : il ralentit le pas, étend son corps plein d'une douloureuse fatigue sur un lit de mousse près de la source de l'eau et se plonge dans les ténèbres de la nuit. L'espace force d'emblée ses capacités sensorielles et le fait entrer dans une expérience différente. L'acuité perceptive débouche sur une synesthésie. Il ne s'agit pas d'un trouble se rapportant aux perceptions sensorielles, mais d'une confusion. Le promeneur se dissout dans l'objet spatial : « son esprit [...] se perdait dans la fraîcheur purifiante de la nuit »²⁹⁶, il mène une nouvelle vie, vécue d'une manière euphorique grâce à cette dissolution. Tous les indices révélés par les perceptions chantent cette exaltation : (« odeur grisante », « frissonnement argenté », « transparence indicible »...). Les pages 63-64 contiennent encore des expressions telles que « malgré lui », « se perdre », « captivée » qui montrent bien la dépossession de soi et la soumission totale à l'attraction exercée par le bois. Par là, l'espace extérieur affirme sa majesté sur l'être gracquien.

1-2 Prémonitions dans la forêt

La plongée dans l'espace nocturne ne dure pas longtemps. L'orage qui n'est pour Albert qu'un signe latent nécessitant une explication le provoque à marcher. Son apparition ici le

295 *Au château d'Argol*, p. 64.

296 *Ibid.*

rappelle au souvenir effrayé du premier soir. Il a conscience que derrière sa violence se cache un événement. Son intuition ne le trahit pas, Albert, en se promenant dans la forêt, se trouve tout à coup devant le corps violé de Heide. L'orage est alors un signe prémonitoire d'un événement brutal. Par là, la forêt argolienne assume son rôle poétique et diégétique : elle joue sur la sensibilité du promeneur et devient le lieu de l'événement, pivot dynamique de la trame du récit. Le rôle narratif que le romancier confie à l'espace et à ses composantes s'affirme sur plusieurs épisodes du livre. Le chapitre 8 « L'Allée », qui raconte le parcours d'Albert et de Heide quelques jours après cet événement, sert aussi de support pour la fonction nouvelle de la description. En suivant leur déambulation, nous trouvons que la forêt assume parfaitement son rôle de prémonition. La sensibilité s'éveille et se rend capable de saisir le maléfice du lieu légendaire. La page 75 contient en fait tous les termes glorifiant l'expérience sensorielle de l'espace.

L'avenue qu'Albert et la femme blessée suivent un jour en pleine forêt ne manque pas de signes menaçants qui surgissent alternativement au cours de leur parcours. Nous nous arrêtons tout d'abord sur sa « *rigidité* » qui rend la marche difficile. Pourtant cette caractéristique lui confère un don d'attraction capitale redoublé par l'italique, elle constitue également le principe poétique de cette allée. En dépit de sa rigidité, les promeneurs poursuivent leur promenade. L'avenue « s'imposait clairement à l'œil », son étrangeté provient du fait qu'elle court à travers un paysage vallonné, dont elle épouse à chaque instant les moindres inflexions. Elle suggère à « l'esprit obsédé par l'infranchissable rideau de la forêt » l'image « d'une porte ouverte sur un paysage entièrement inconnu »²⁹⁷. L'allée ouvre donc les yeux sur un paysage extraordinaire. Le contact avec le lieu est assuré encore par le corps et les sensations. Les marcheurs se sentent aussitôt envoûtés par la force irrésistible du paysage. La répétition des lexiques « obsédé », « obsédante » ainsi que le verbe « s'imposait » disent la prise de soi par l'envoûtement spatial. Sous cet effet, Albert et Heide continuent leur chemin comme si l'allée forestière décidait de leur destin. Aucun recul ne sera possible, la nuit se prolonge et l'allée allonge sa longueur fatale. Ainsi, la forêt manifeste-t-elle immédiatement sa divinité, en se transformant en un « temple » où la « marche divine » se continue avec « les yeux clos ». Comme si le lieu naturel se métamorphosait en lieu divin pour montrer la fatalité prédestinée par l'espace. Lieu de la divinité, la forêt déchire, comme le note Marie Francis, les ténèbres du Mystère funèbre et

297 *Au château d'Argol*, p. 73.

l'Inconnu auquel ils aspirent²⁹⁸. Heide et Albert « sentaient avec un divin frisson de froid le soleil crouler sous eux à une immense profondeur, et l'allée délestée leur révéler à chaque seconde les chemins secrets et jamais parcourus de la vraie nuit ». Lorsque le héros gracquien suit les signes d'attraction, il se soumet inconsciemment au déterminisme de l'espace. En suivant « la direction obstinée de cette allée », Albert et Heide sont envahis par un sentiment informe se développant ensuite en folle angoisse, quand « une lourde couverture de nuages gris »²⁹⁹ couvre le ciel de la région. Ce sentiment se dissipe, quand ils découvrent le corps blessé d'Herminien au cœur du bois. En prenant compte de l'importance de la description chez Gracq, le lecteur peut aussi deviner le rôle attribué au surgissement soudain des nuages. Il s'agit ici d'un substitut d'un moment narratif important qui est supprimé au profit du moment descriptif. La forêt argolienne est donc chargée d'avance d'une force surnaturelle qui a pour fonction d'ensorceler les promeneurs et de raconter des faits. C'est pour cela qu'elle est qualifiée de forêt de conte ou de rêve.

Une concordance temporelle se tisse, nous semble-t-il, entre l'événement et les signes. Chaque fois qu'il y a un changement atmosphérique, Albert, et avec lui le lecteur, sent l'arrivée de quelque chose. Le parcours lui livre le secret de l'espace enchanté qui devient le lieu des événements dramatiques du récit. Ce lieu est envisagé d'une manière inverse. Tandis que la forêt constitue pour Albert un objet de quête et de découverte (à travers laquelle il déchiffre le secret de la nature), elle est pour Herminien un objet de désir (qui se cristallise par le viol). Elle est pour Gracq le principe de la tradition mythologique de l'immense forêt primitive où l'homme passe en silence sous l'ombre des arbres. À vrai dire, le bois de Storrvan constitue le véritable sens de la forêt. Pour lui, Storrvan est à la fois la forêt elle-même, c'est-à-dire le contact avec la nature, et la poétique de la « plante humaine ». Elle est également crainte et méfiance envers l'aventure³⁰⁰.

1-3 Marche ultime et voûte étoilée

Considéré comme une forme de réponse à l'appel de l'espace, le parcours ne peut pas se conclure toujours comme un mouvement conséquent du regard. Tous les indices du rôle de la provocation ne valent que par rapport à cette activité exploratoire. Certes le regard pousse quelquefois le héros à suivre à pas lents les signes ambivalents du paysage, mais l'angoisse dans certains cas l'entraîne à marcher dans le bois et le met face-à-face avec

298 FRANCIS, Marie. *op. cit.*, p. 218.

299 *Au château d'Argol*, pp. 73-76.

300 DENIS, Ariel. *Julien Gracq*. Paris : Seghers, 1978. (Coll. Poètes d'aujourd'hui). P. 33.

d'autres signes prémonitoires. Le régime nocturne, qui se caractérise dans son ensemble par une qualité lumineuse suffisante en elle-même pour provoquer le parcours, s'avère comme un autre motif qui intensifie le rôle d'attraction spatiale :

« Merveilleuse était la forêt sous son étincellement d'argent, dans son immobile et dormante douceur. La rivière semblait briller toute proche sous le réseau lumineux de ses brumes. Oui, calme était Argol sous ses astres, au fond des réseaux de sa brume, et tout fermé sur lui-même dans les espaces nageants de son air translucide et enchanté »³⁰¹.

Dans les dernières pages du récit, Gracq chante l'espace cosmique et l'espace forestier. Cette exaltation a pour objectif de mettre en lumière la dernière marche isolée du double : Albert et Herminien. La marche qui se présente sous la forme d'une poursuite reste suspendue, tout en annonçant la clôture de l'histoire. Cette nuit calme et douce n'est pas faite, d'après le narrateur, pour dormir. C'est la nuit du « *grand départ* », c'est la nuit de la fin : dans la dernière scène, Albert suit Herminien au cœur de la forêt et venge la mort de Heide. L'acte du meurtre est doublement marqué : une fois par un caractère typographique qu'annonce l'italique de « *grand départ* » et une autre fois par la luminosité laiteuse de la nuit étoilée. Le recours au monde astral célèbre le dessein de l'écrivain qui vise l'au-delà insaisissable. D'après Annie-Claude Dobbe, « cette marche se continuera ailleurs, au-delà du meurtre, sans rien révéler de plus »³⁰². Une fois conçu que ce monde lointain pourrait être accessible au prix de la mort, Gracq sacrifie le récit à cette fin tragique. Certes, l'ultime parcours reste suspendu, mais cela signifie que la quête se poursuit. Herminien pourrait avoir dans l'autre monde une réponse concernant le secret de la vie, tandis qu'Albert continuerait sa recherche sur ce monde-ci.

Comme nous l'avons vu, le régime nocturne est un motif qui accentue la puissance de l'espace. Il provoque soit le départ, soit la marche. Son rôle apparaît clairement dans les autres romans :

« Ce devait être la nuit un lieu assez abandonné, assez vacant. J'ai toujours aimé marcher sous la lune sur ces espaces découverts et libres »³⁰³.

Nous remarquons que les étapes les plus importantes de la recherche du sujet s'inscrivent dans le régime nocturne. La provocation qu'il réalise entraîne un état (attente) et un comportement (marche). L'importance donnée à la lumière sidérale ne se réfère pas

301 *Au château d'Argol*, p. 94.

302 DOBBS, Annie-Claude. *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*. Paris : José Corti, 1972, p. 15.

303 *Un beau ténébreux*, p. 107.

seulement à la qualité esthétique de la luminosité, mais aussi à ses vertus de métamorphose. Le système sidéral est doué d'un pouvoir apte à livrer l'être à un espace immense sans limites dont l'extension s'explique par rapport à l'extension infinie du ciel nocturne. Ainsi, se produit l'une des virtualités radicales du processus de provocation spatiale (l'étrangeté) :

« Dans un pli de ce terrain nu, comme une immense pelouse jaune, aux pentes miroitantes, un lac était d'une pureté si parfaite à l'abri du vent dans cette fin de jour déjà piquetée d'étoiles, que l'on se serait cru soudain au bord d'un royaume étrange et calme, d'une tranquillité sidérale, tout à coup éloigné de tout ce qui, feuille ou branche, bouge et s'inquiète »³⁰⁴.

Le passage illustre l'originalité de l'écriture poétique de Gracq. La manière dont l'écrivain présente la métamorphose de l'espace est surprenante. Dénudé de sa spécificité, le lac pur et étoilé se transforme grâce au réseau cosmique en « un royaume étrange et calme ». Ce qui est étonnant, c'est la manière du glissement spatial du diégétique : ciel « piqueté d'étoiles » au métaphorique : royaume d'une « tranquillité sidérale ». Le glissement peut se comprendre, selon Michèle Monballin, comme un transfert des qualités spécifiques de l'agent sur l'objet. Ce qui révèle l'importance du premier dans le processus d'affleurement du mystère que recèle l'espace. Cette procédure met en lumière également le sens que va prendre l'espace métamorphosé sous l'influence du réseau nocturne.

2- Euphorie de l'espace : la marche dans la forêt des Falizes

Dans *Un balcon en forêt*, le mouvement définit tout de suite Grange par rapport à l'espace. Pour dissiper la crainte d'un danger réel, il se donne à la marche dans la forêt des Falizes. Bien que la maison forte soit en réalité un avant-poste situé à la frontière, c'est-à-dire une menace directe d'invasion prochaine, l'aspirant entend faire de la forêt un lieu de détente, où la terre a conservé encore sa puissance naturelle et primitive. Cette expérience sera une « chance pour vivre au plus près de la genèse »³⁰⁵. Dès son arrivée, il veut croire que la terre sauvage des Falizes peut le protéger à condition qu'il fusionne avec elle. Il est donc en recherche d'un paysage où il peut se fondre facilement. Un rapport étroit bâti sur l'éveil des perceptions et de la conscience s'établit avec le paysage forestier et conduit à la sensation de bien-être :

304 *Ibid.*, p. 154.

305 CIXOUS, Hélène. « Le Sens de la forêt », in *Qui vive ? : autour de Julien Gracq*. Paris : José Corti, 1989, p. 49.

« Grange marchait dans une sensation de bien-être physique sur laquelle venaient virer des pensées confuses qui n'étaient pas toutes amènes : la nuit le protégeait, lui rendait cette respiration heureuse et cette aisance des bêtes nocturnes pour qui se rouvrent les chemins libres »³⁰⁶.

Dans son article « Philippe Jaccottet ou l'expérience de la promenade », Jérémie Leduc-Leblanc définit la promenade comme « une pratique subjective par laquelle un être se met en scène dans le monde »³⁰⁷. Dans le cas de Grange, cette manière de vivre par le corps est à la fois vécue comme une gratitude et comme une crainte. La marche en pleine nuit le fait entrer dans une expérience sensorielle magique de l'espace et éveille chez lui la conscience de la guerre. Mais Grange la refuse et vit l'errance comme une déambulation dans un espace démesuré et non pas comme une simple fuite devant son danger. Le sentiment de l'effroi né au fond de lui lors de la rencontre de ses yeux avec le lointain est immédiatement rejeté. Car il veut vivre le plaisir du moment actuel. C'est pour cela qu'il s'abandonne au sentiment d'excitation que l'étendue ambivalente de ce paysage mêlé étroitement à l'horizon engendre chez lui. Le contact immédiat avec le monde ouvert donne naissance par conséquent à un paysage irréel :

« Grange quittait la laie et gagnait à gauche la *cote 457*, un ressaut de terrain rasé par une coupe récente, d'où la vue s'étendait au loin sur le plateau ; il s'asseyait sur une souche, allumait une cigarette, et regardait longtemps la nuit toute couvée de lueurs. De là les lucioles couraient soudain plus nombreuses, fermant devant lui sur l'horizon presque un demi-cercle de clignements rapides qui semblaient s'avertir et s'interroger »³⁰⁸.

Encore une fois le régime sidéral intervient dans le rôle de provocation spatiale, en lui accordant une extension démesurée liée à l'étendue céleste. Regard et parcours sont tout de suite impliqués dans le processus de l'exploration et poussent le promeneur à reprendre la marche. Le rapport entre voir et parcourir se justifie en réalité dans la logique de cette quête de signe et de sens. Arpenter le lieu inconnu peut s'entendre comme une possibilité de trouver une solution à l'énigme des signes ou plutôt comme une soumission à la séduction du lieu non familier. D'ailleurs, la découverte du belvédère « ressaut » polarise la marche du promeneur. La diffusion du champ lexical de la marche dans la page 20 manifeste l'importance que prend ce mouvement dans le roman : « il faisait bon marcher »,

306 *Un balcon en forêt*, p. 20.

307 LEDUC-LEBLANC, Jérémie. « Philippe Jaccottet ou l'expérience de la promenade », in BOUVET, Rachel, André CARPENTIER et Daniel CHARTIER (dir.). *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 233.

308 *Un balcon en forêt*, p. 20.

« Grange marchait dans une sensation de bien-être », « l'envie lui venait de marcher ». Par opposition aux autres héros de Gracq, Grange aime vivre le moment d'instantané. Cette poétique de l'instant qui caractérise la vie quotidienne du Toit (nom donné à ce haut plateau de forêt) dit franchement l'aspiration de vivre le présent pur et d'oublier l'avenir. Elle apparaît dans une grande part du récit comme une prise de conscience floue, entrouverte sur le monde. Grange se consacre donc à vivre le temps immédiat pour dissiper la crainte d'une guerre évidente.

Ainsi le roman définit le lien de Grange au paysage du Toit par un rapport de fusion avec l'élémentaire. Plusieurs passages célèbrent ce besoin de fusion, le plus remarquable reste celui de la pluie, placé directement après la rencontre avec le capitaine Varin à Moriarmé. L'aspirant s'est senti mal à l'aise et il a parcouru la forêt où toute marque de civilisation s'efface au seul profit du recours à la vie sauvage. Le sujet cesse d'être un individu à part, il s'enfonce dans la forêt et se fond en elle. En avançant dans le silence mouillé, Grange se sent léger. Henri-Marc Arfeux qualifie ce parcours par une sortie de l'état historique qui permet le retour au statut des peuples primitifs. Il a la faveur de le faire vivre en dehors du temps linéaire, dans l'immédiateté de la fusion avec la nature. Le monde cesse de l'entourer seulement, mais il l'englobe aussi et le résorbe provisoirement. Les journées de pluie sont considérées donc comme une sécurité heureuse qui le protège contre le malheur du monde humain³⁰⁹.

La disposition euphorique qu'offre la tombée de la pluie apparaît dans une autre place de récit. C'est un de ces derniers dimanches de novembre que Grange se sent encore dispos et allègre avec la tombée des premières gouttes de pluie sur le Toit. Insensiblement il se mêle à l'élément liquide et devient une stase élémentaire. Le paysage liquéfié et boueux de la forêt, qui atteste sa fusion, est aussi le lieu de la rencontre avec Mona :

« Comme il levait les yeux vers la perspective, il aperçut à quelques distance devant lui, encore à demi fondue dans le rideau de pluie, une silhouette qui trébuchait sur les cailloux entre les flaques »³¹⁰.

Il suffit donc de lever les yeux de la terre boueuse pour que le sentiment de l'espace renaisse et avec lui celui du monde. La pluie cesse alors d'être une matière englobante ; le désir d'être au monde trouve aussitôt un objet dans la silhouette de la femme parue soudain dans la forêt. L'alternance de la fusion et du désir d'être au monde dans un passage tout

309 ARFEUX, Marc-Henri. *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq. op. cit.*, p. 348.

310 *Un balcon en forêt*, p. 27.

proche trouble la relation avec l'espace ; tout cela est redevable au surgissement brusque de la femme. Désormais, elle inaugure un rapport différent avec la terre. La conscience n'est plus le besoin de fusionner avec l'élémentaire, le sujet trouve finalement l'objet de son désir. Le rôle que joue Mona dans la trame de ce roman s'éclaircit plus tard dans le chapitre consacré à l'étude des chambres. Le promeneur se dilate et trouve un nouveau territoire de familiarité qui peut réaliser ses vœux. Ainsi, le rapport avec la terre forestière se modifie-t-il, lorsque Grange change de voie et prend un autre « chemin de terre » conduisant à la maison de la femme aimée. Outre qu'il est le relais entre la terre primitive de la forêt et la terre familière et humanisée des jardins, le nouveau « chemin de terre » se glisse entre « la lisière des taillis et les clôtures d'épines des jardinets »³¹¹. Il réalise par là une forme de contact idéal à bonne distance de la résorption fusionnelle. Dès lors, l'aspirant va se lier à la terre des jardins par un lien de fécondité et de plénitude sensuelle. L'idée du bonheur se rapporte maintenant aux sentiers qui vont entre les jardins et non pas à la terre boueuse du bois. Ce chemin lavé par la nuit, gorgé de plantes fraîches est celui de Mona. L'homme paraît ici, selon Marc-Henri Arfeux, avec les êtres et les objets, auprès d'un monde vivant et rénové dont l'être est entièrement donné à l'état sensuel.

III- L'attraction maritime

« Vide », « vacuité », « calme », « silence », « grève désolée » sont des termes qui se répètent souvent dans tous les romans de Gracq et qui constituent apparemment la source de l'attraction vers l'espace inconnu. Un autre lieu de sollicitation, la mer, incite, en raison de son immobilité inquiétante, les visiteurs d'Argol à prendre le large. Certes, ces derniers se livrent dès leur venue à d'incessantes promenades au cours desquelles se trament les fils de l'intrigue, mais le parcours du chapitre « Le Bain » semble le plus significatif. La différence de mouvement n'empêche pas cependant de le classer selon les modèles du parcours. Il ne s'agit plus d'un parcours à pied ou en voiture, pas même en bateau, mais d'une navigation en pleine la mer. La tentative de bain vient répondre en fait aux multiples sollicitations du paysage mouillé d'Argol :

« Dans l'air entier circulait une fraîcheur salée et cinglante, accourue des gouffres de la mer, et chargée d'une odeur plus enivrante que celle de la terre après la pluie ».

L'attraction de la mer semble aussi forte que celle de la forêt. Le narrateur ajoute ensuite que « le vent claquant de la mer fouettait le visage en longues vagues lisses »³¹². Il est intéressant de voir que l'apparition de la mer exige l'appel au sens du toucher. Le contact avec le paysage est prouvé cette fois-ci par la perception tactile (« fraîcheur » et « lisses ») ; le promeneur à l'approche de la mer sent immédiatement l'air frais. La présence de sens du toucher pour la première fois ici nous interroge sur son intérêt. À l'évidence, il ne s'agit plus d'un simple rapport de fascination mais d'un contact de superficie, c'est-à-dire qu'il y a un contact direct entre le corps humain et les filets d'eau. Les paysages d'Argol ne sont jamais statiques, ils montrent une énergie vitale qui accompagne ou prolonge le parcours des personnages de ce roman. Dans « le bain », l'élément aquatique éveille chez eux l'aspiration d'assister à une nouvelle recreation et l'espoir que quelque chose s'annonce et revendique la participation. La réponse à l'appel élémentaire vient aussi vite, Albert, Heide et Herminien se lancent au large. Leurs corps touchent tout de suite la surface liquide et les vagues les emportent loin. « Leurs muscles participaient peu à peu du pouvoir dissolvant » de l'eau, « leur chair parut perdre de sa densité et s'identifier par une osmose obscure aux filets liquides qui les enserraient »³¹³. La navigation leur accorde une sensation de pureté et de liberté sans égales. Dans cette tentative où s'entremêlent le sens de l'infini et l'appel de l'abîme, les nageurs s'unissent pour former un corps unique et plus vaste glissant aux abîmes avec une vigueur furieuse. Tous les trois se fondent maintenant dans l'élément liquide, rien n'égale la joie de leur fusion. Chaque mètre nouveau arraché multiplie leur inconcevable plaisir. Le plaisir surhumain que leur donne la navigation finit par la certitude que la mort les atteint, non pas quand les abîmes sous eux réclament leur proie, mais quand leurs regards braqués les consomment dans « la convergence d'une dévorante communion »³¹⁴.

En revanche, l'attraction de la mer calme est accentuée par deux faits : les mouvements agiles des pas de Heide sur les sables de la grève et la lumière diurne qui souligne une première présence et joue un rôle d'exaltation. Heide, dans sa radieuse nudité, marche vers la mer et intensifie le pouvoir d'attraction spatiale. Elle sollicite le regard par le miracle de sa « *verticalité* » toute puissante sur l'« *horizontalité* » du paysage maritime. Elle semble

312 *Au château d'Argol*, p. 44.

313 *Ibid.*, p. 46.

314 *Au château d'Argol*, p. 48.

comme si « *elle marchât sur les eaux* »³¹⁵. La femme n'est pas seulement un objet de désir, son rôle est modifié ici : elle redouble le rôle de provocation attribué à l'espace.

Le bain ne peut pas être conçu comme une initiation baptismale. Il ne s'agit guère d'une descente au milieu des eaux immobiles d'un fleuve ou d'une fontaine afin d'y puiser symboliquement une vie spirituelle. À l'opposé, il élabore davantage une expérience vitale de l'infini qui se présente sous forme de défi lancé à l'élément liquide. Il se caractérise par une forme de fusion avec le monde et implique à l'avance sur le mode euphorique les tentations de la mort et du néant qui balayent le récit. Le désir de fusion est illustré par l'insistance sur le mouvement de la nage répété deux fois dans la page 46 sous des aspects voisins : « Ils nagèrent tous trois vers le large », « ils allaient *vers le large* ». La répétition souligne le long mouvement de ce parcours, alors que l'italique renforce typographiquement l'importance symbolique de la direction prise. L'initiative du bain explique évidemment le désir réel de l'écrivain : la fusion avec l'infini. Cette aspiration constitue l'origine de la poétique romanesque de Gracq. Elle n'est pas trop loin de celle des Surréalistes qui appellent à l'union avec l'univers. En effet, Gracq trouve, dans les revendications surréalistes de combler le fossé entre le rêve et la réalité, le réel et le surréel l'essence de sa quête. Les deux semblent soucieux de concrétiser l'indissoluble rapport d'intimité qui lie l'homme aux forces secrètes de l'univers. L'eau paraît ici le seul élément qui peut mener, grâce à l'imagination, à cette unité. Elle métamorphose le mouvement de la nage, de la simple joie des corps lancés au milieu des vagues à un défi jeté vers l'infini du large. La mer devient donc le symbole de l'horizon incommensurable et de l'infini inépuisable.

Nous distinguons, dans la tentative de bain, trois étapes présentées d'une manière poétique sous le modèle des variations de perception et de sensibilité qui naissent au moment du contact avec l'eau. Dès l'abord, les trois navigateurs d'Argol suivent un parcours parfaitement tendu vers la ligne de l'horizon :

« Couché au ras de l'eau, ils voyaient accourir de l'horizon le poids régulier des vagues »³¹⁶.

Une sensation exquise de légèreté les envahit pendant la première étape de cette tentative. La deuxième commence, lorsqu'ils se sentent unis à l'élément liquide dans un sentiment vif de participation énergique et « leurs muscles participaient peu à peu du pouvoir dissolvant de l'élément qui leur portait ». À ce moment-ci, ils sourient « d'un sourire

315 *Ibid.*, p. 45.

316 *Au château d'Argol*, p. 46.

inconnu aux hommes en affrontant l'horizon incalculable ». Le mouvement de la nage devient enfin pour eux une migration. Il s'agit bien de renoncer à la terre et de se libérer de toute attache pour n'être qu'un mouvement pur au sein de l'infini qui est la mer :

« Il sembla à tous trois au même moment que maintenant ils n'oseraient *plus* se retourner ni regarder vers la terre –, une conjuration lia dans un regard leurs corps et leurs esprit »³¹⁷.

Vécu comme un défi, le bain est transformé plus tard en jouissance : les trois glissent aux abîmes avec un grand enthousiasme. La sensation d'un péril réel s'éveille chez eux, lorsque Heide s'abandonne entièrement au gouffre et Albert et Herminien s'apprêtent à la sauver. L'initiative de l'infini prend un nouveau sens : il ne s'agit plus d'une fusion identitaire dans le monde élémentaire des eaux. La conscience d'un autre enjeu naît, quand ils voient la terre. Cette conscience s'accompagne d'angoisse, car ils se séparent sur la terre s'enferment dans leur individualisme.

En dépit de la parenté entre la croisière du *Rivage et Syrtes* et le bain d'*Au château d'Argol*, nous soulignons une différence sensible entre les deux types de parcours. Contrairement au voyage maritime d'Aldo et de ses compagnons à bord du Redoutable, la navigation des trois personnages de ce récit n'a rien accompli. Elle ne libère même pas la substance essentielle d'une vérité, elle institue seulement le véritable drame du récit : la possibilité du double meurtre des visiteurs d'Argol. Le grand voyage, comme nous allons le voir plus loin, nécessite un franchissement des frontières et un accomplissement de la traversée. Il revendique le passage d'une limite au-delà de laquelle le monde est tout autre, autant que pour la vie ou pour la mort. Pourtant *Au château Argol* reste le premier récit qui montre l'un des motifs particuliers de l'écriture de Gracq : celui du grand voyage qui concrétise à la fois les désirs, les promesses et les menaces. La navigation de ces trois protagonistes pourrait prendre le sens du grand voyage dans la mesure où elle change la face des choses. Mais elle est très vite troublée par le néant des abîmes, le sens de ce libre parcours commence à s'infléchir. Plus les nageurs s'éloignent et cèdent au large, plus ils sentent la nécessité de revenir à la terre. La sensation d'être au monde et de le rejoindre s'agrandit, lorsqu'ils commencent à sentir le péril réel des gouffres de la mer. L'objectif de l'union n'est pas accompli, le voyage se termine avec leur séparation sur les sables de la grève. Le parcours instaure la première étape du récit gracquien, dont la conjonction avec la contemplation donne au roman son sens. Autrement dit, le récit s'organise autour de deux mouvements contradictoires comme nous allons voir dans le chapitre suivant.

317 *Ibid.*, p. 47.

Chapitre 2

Altitudes, élévations

Au cours de la lecture de Gracq, le lecteur peut saisir qu'il s'agit d'un monde plongé dans une vacuité inquiétante et dans une intolérable absence. Les images qui célèbrent un paysage nu, vide ou dans un état de stagnation sont encore considérables. L'immobilité sauvage devient donc le trait caractéristique de l'univers romanesque de l'écrivain. Cela ne signifie pas que le monde gracquien soit sans mouvement. Au contraire, il maintient dans une harmonie subtile l'équilibre entre le mouvement et l'immobilité. Le vide peut parfois désigner le besoin d'un changement ou l'appel à un ordre différent. La tâche du personnage gracquien est de faire bouger les choses et de rendre la vie plus agitée.

Nous savons bien que Gracq tend à faire une sorte de correspondance entre l'être et l'espace. Son personnage souffre aussi d'un vide intérieur, car il se trouve fatalement sans fonction. Son activité se conclut par le parcours et le regard. Pour cela, il fréquente des lieux différents. En raison de son élévation, le belvédère demeure un lieu de prédilection, car il lui offre une vue panoramique. Aldo préfère, par exemple, se tenir sur les remparts de la forteresse, Grange « lisait et écrivait assis à une table de sabin, devant la petite fenêtre aux vitres brumeuses qui donne sur les bois »³¹⁸. L'observation devient donc un moyen pour remplir le vide intérieur, au cours de laquelle le héros est pris par une vacuité liée à la fixité. Dans une perspective fascinante de vacuité, il contemple le monde et scrute l'horizon. Ainsi l'accent est-il mis tout de suite sur le regard qui, parcourant l'espace extérieur, lui accorde un sentiment d'exaltation et donne davantage de subjectivité à la description. Le lieu à partir duquel le personnage regarde l'univers tient alors un rôle dans l'expérience sensorielle de l'espace. Il constitue une provocation pour le regard, d'où l'abondance des lieux élevés dans l'œuvre romanesque de Gracq. La perception du monde s'organise donc autour d'un changement de position marquée tantôt par le mouvement tantôt par l'immobilité. Du lieu élevé, le personnage en état de stabilité contemple et cède à l'ouverture du monde.

Lieu de regard, le lieu élevé devient un élément familier dominant l'univers imaginaire de l'écrivain. Il est associé le plus souvent au lieu inconnu : ce qui augmente son effet d'attraction. Dans *Les Yeux bien ouverts*, Gracq dit la raison pour laquelle il s'y intéresse.

318 *Un balcon en forêt*, p. 14.

Le lieu élevé, affirme-t-il, est avant tout un lieu de regard, ayant le privilège de transporter l'observateur vers le lointain afin de « regarder à perte de vue d'une très grande hauteur, une vaste étendue de campagne »³¹⁹. Il l'engage également dans un sentiment de fuite au point de la possession d'une perception magique de la stabilité. Être sur un lieu surplombant devient la posture favorite du personnage. Outre qu'elle lui offre une vue « aéropanoramique », cette position traduit le goût d'être à la fois acteur et spectateur. L'observateur inspecte du regard une vaste étendue de terre et emplit son œil du spectacle qui s'ouvre à lui. Et c'est son regard perçant qui décèle les signes, dont il se met à chercher la signification. Il semble que Gracq soit tombé dans le piège du « point sublime » des Surréalistes. Il ne cesse de parler, dans ses romans comme dans ses essais, de la fascination des lieux élevés :

« De pareils endroits m'attirent certainement, en rêve ou en réalité ; je m'en détache difficilement. Moins encore les sommets de montagne, d'où la vue est presque toujours bornée, que les falaises, les marches d'escalier qui découvrent un vaste pays plat, ou encore les très hautes tours »³²⁰.

La situation qui captive intensément le romancier est celle de la plupart de ses personnages. Ses romans ne manquent pas de présenter un personnage posté ou perché sur une fenêtre. Lieu de la tentation, le lieu élevé fascine. Cette tentation est redevable à une vieille sensibilité collective, attachée au thème de la montagne sacrée, lieu où l'homme rencontre la divinité. Certes, Gracq parle du « démon » et des suggestions maléfiques, mais ce qui importe se résume en ceci : celui qui regarde d'en haut domine et possède en même temps l'espace regardé. D'après lui, le sujet regardant « de très haut, invisible, commet une espèce de rapt défendu, il *possède* magiquement et indûment ». L'écrivain dit le secret de ces lieux : ils offrent la possibilité de la contemplation et de la possession. Voir d'en haut donne accès à l'invisible, tout en conférant à l'observateur un sentiment de puissance indéniable. En revanche, la tentation, comme le précise le texte, est fondée sur un mouvement de recul associé au détachement et à la possession que Gracq unit dans une même phrase : « le besoin d'être à la fois acteur et spectateur, de prendre du recul, de se détacher constamment de ce qu'on fait, en même temps qu'on le fait »³²¹.

Le motif de l'altitude occupe une place très grande dans l'œuvre romanesque de l'écrivain. Gracq le représente selon deux aspects : tantôt c'est une caractéristique particulière qui distingue la topographie des lieux, tantôt c'est un lieu de contemplation d'où le personnage

319 GRACQ, Julien. *Les Yeux bien ouverts. op. cit.*, p. 851.

320 *Ibid.*, p. 852.

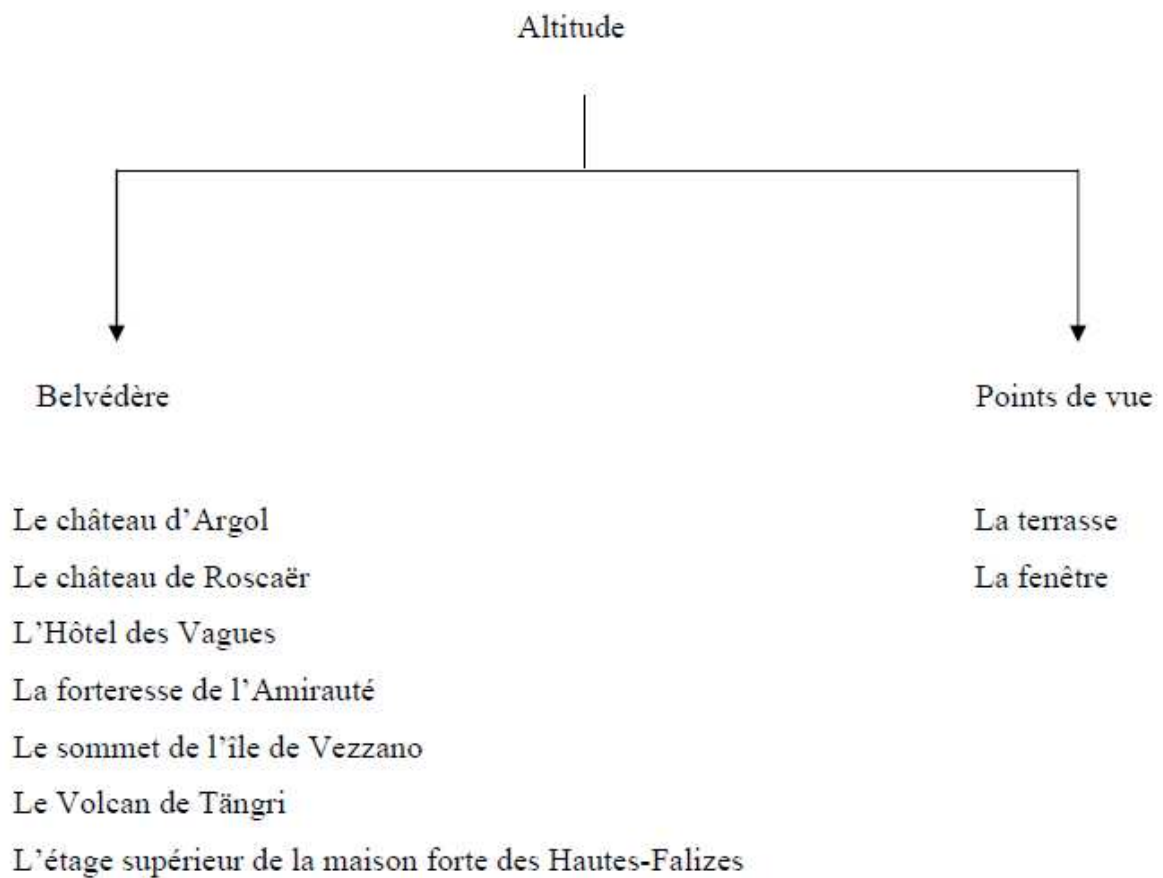
321 GRACQ, Julien. *Les Yeux bien ouverts. op. cit.*, p. 851.

balaie le monde extérieur. La terrasse et la fenêtre restent les bons exemples du deuxième type de lieu, elles suggèrent un mode de vie typiquement gracquien :

« [...] la haute terrasse nue de Trocadéro m'attirait. Cet après-midi, revenant de la gare Montparnasse et gravissant, le long même de la tour, l'escalier qui mène au terre-plein, le même charme agit de nouveau sur moi, puissant : ces beaux et vastes volumes aux angles tranchants, aux arêtes nettes, faisaient ma respiration plus ample et plus légère »³²².

L'intérêt donné à ces lieux vient du fait qu'ils accordent au guetteur un regard global, ouvert sur une étendue vaste, ils déterminent en même temps un chemin de vie. Selon Gracq, tout grand paysage est une invitation à le posséder, soit par la marche, soit par le regard. La première catégorie des lieux élevés inclut le château d'Argol, le château de Roscaër, l'Hôtel des Vagues, la forteresse des Syrtes, l'île de Vezzano, le volcan de Tängri et l'étage supérieur de la maison forte des Hautes-Falizes. Autrement dit, des lieux qui se trouvent sur une élévation de terrain ou qui constituent eux-mêmes une élévation naturelle. Par opposition à la terrasse et aux fenêtres, ces lieux suscitent chez le personnage une impression troublante d'écrasement, car ils se dressent majestueusement au-dessus de lui. En réalité, le lieu élevé (incarné par la montagne) constitue avec la mer et la forêt la triade de la genèse poétique de l'espace gracquien, il ranime de même la sensibilité au paysage. En général, nous pouvons classer les différents lieux élevés dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq selon le diagramme suivant :

322 GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant. op. cit.*, p. 618.



Le lieu inconnu est donc associé à un lieu élevé. Cela met en cause le lieu de la quête. Tout porte à croire qu'il s'agit d'un au-delà inaccessible.

I- Belvédère

1- Le château noir, prototype du château d'Argol ?

À l'horizontalité de la forêt, de la mer, de la route, s'oppose la construction verticale du château dressé contre l'horizon comme une citadelle de voyance. L'axe horizontal ne constitue pas la seule direction de la quête, celle-ci se poursuit également sur l'axe vertical. C'est suivant ces deux axes que va se jouer la quête du héros gracquien. D'après le diagramme précédent, les demeures provisoires des héros gracquiens se placent souvent au sommet d'une crête, ce qui accentue la qualité sensorielle de l'espace. Construit sur un lointain éperon rocheux, le château d'Argol est aperçu, pour la première fois, comme une majesté rocheuse qui se lève au-dessus d'Albert comme une épée. Par sa position, il donne une pénible impression d'altitude et de verticalité. Le héros éprouve de prime abord,

devant sa masse tout puissante, une sensation d'oppression et d'écrasement. « Un sentiment de gêne presque insupportable » l'envahit, lorsqu'il s'approche de lui :

« Pendant toute cette ascension, la plus haute tour du château, surplombant les précipices où le voyageur cheminait péniblement, offusquait l'œil de sa masse presque informe, faites de schistes bruns et gris grossièrement cimentés et percée de rares ouvertures, et finissait par engendrer un sentiment de gêne insupportable. Du haut de ce guetteur muet des solitudes sylvestres, l'œil d'un veilleur attaché aux pas du voyageur ne pouvait le perdre de vue un seul moment dans les arabesques les plus compliquées du sentier »³²³.

À l'inverse de la plongée qui suscite un sentiment d'exaltation, la contre-plongée que Gracq adopte ici dans la représentation du château donne lieu au surgissement d'un réseau d'impressions négatives : angoisse et accablement. Dès que les pas du visiteur ont foulé Argol, un œil fictif embusqué dans le haut de la tour le surveille. Cela engendre chez lui un sentiment d'inquiétude. Cette perspective a pour fonction de rendre vague l'altitude indéfinissable de la tour et de célébrer le caractère de lourdeur et de grossièreté marquant le château d'Argol. Ainsi, la hauteur devient-elle d'emblée un élément effrayant qui nourrit l'angoisse du voyageur. La valeur que prend la verticalité dans l'expérience de l'espace est très remarquable. Elle permet le croisement avec l'horizontalité : axe de la quête argolienne. La description de la page 11 montre que ce bâtiment barre le ciel d'une ligne horizontale contrastant avec la verticalité de ces tours : « le sommet de cette haute façade appliquait contre le ciel une ligne horizontale et dure ». Cette particularité étrange de l'édifice est celle aussi des diverses ouvertures. Les hautes fenêtres constituent un contraste avec l'horizontalité.

Le château d'Argol assume tout de suite ses fonctions de lieu haut et clos qui sont aussi celles du château gothique. Ses caractéristiques et les circonstances accompagnant sa découverte en témoignent. Il s'agit en effet d'un édifice massif et menaçant bâti au sein de la forêt, condamné par la malédiction, dont la couleur grise et le chemin d'accès tortueux et pénible sont les premières preuves. Le caractère le plus saugrenu de cette construction reste attaché à sa façade austère façonnée de pierres dures et sévères ; son toit en terrasse souligne une particularité rare sous le temps pluvieux d'Argol. Ce n'est pas sans intérêt que le voyageur s'arrête devant la terrasse et prolonge son regard. Celle-ci sera plus tard son lieu de guet. L'édifice se manifeste comme un lieu ferme et sombre. Sa description est très riche en détails, au point que le lecteur se sent quelquefois perdu dans les données

323 *Au château d'Argol*, p. 11.

descriptives. Richesse inépuisable qui n'a d'autre fonction que de célébrer le piège du manoir. La disposition du lieu et son ambiguïté architecturale tiennent un rôle dans la suite de l'histoire. Par là, l'écrivain attire l'attention du lecteur sur ce lieu étrange et délaissé.

Lieu de légende, le château d'Argol étonne par sa construction anormale et incongrue, l'intérieur n'est pas moins surprenant que l'extérieur. À l'entrée du château, Albert observe que l'intérieur ne contredit pas l'extérieur ; il lui paraît aussi difficile de reconstituer son architecture intérieure. Les salles sont « dépourvues de toute destination précise : des tables d'ébène, des divans de cuir sombre, de somptueuses tapisseries y paraissaient dispersés sans ordre ». Le mobilier frappe par « sa constante disponibilité »³²⁴, par-ci, par-là se trouvent des coussins de soieries asiatiques, des fourrures épaisses écrasées sous son haut plafond. Cette stratification sensible à l'œil et ce contraste de luxe déployé au ras du sol exaltent l'âme d'Albert dans une sorte de délire joyeux. Il lui paraît difficile de saisir les dimensions réelles de la demeure. Cette dernière semble par excellence un lieu d'unité dont toute division est absente. Le haut et le bas communiquent, les obscures profondeurs se mêlent aux hauteurs lumineuses. En cela « Argol serait le lieu d'élection de la dialectique hégélienne et le lieu surréaliste même, où rien ne sépare l'inconscient et la conscience, l'imagination et la raison »³²⁵. En un sens, le château d'Argol trouve source dans « ce point de l'esprit » dont André Breton parle dans le *Second manifeste du Surréalisme*. Il abolit tout contraste pour rendre hommage au rêve des Surréalistes.

La fusion du haut et du bas, le jeu de la lumière et de l'ombre, éléments essentiels de l'univers romanesque gothique, trouvent place dans la fiction de Gracq. Outre qu'ils brouillent les limites entre les objets, ils rendent difficile la constitution réelle du château. Ce qui nous importe ici, c'est la connaissance de voir comment l'édifice assume le rôle du château noir et crée l'impression de l'inquiétude. Sa construction étrange joue un rôle maléfique dans la diffusion des rayons solaires à l'intérieur :

« L'éclairage latéral venu des meurtrières basses que montrait la façade, et que le soleil couchant révélait alors par de longues stries horizontales d'une poussière dansante et dorée, formait avec les blanches colonnes un quadrillage lumineux qui divisait toute la hauteur des voûtes, et dont les jeux irréels et changeants empêchaient l'œil de saisir la véritable profondeur »³²⁶.

Le romancier insiste ici sur le jeu de l'éclairage qui, en mêlant les dimensions, finit par donner au château l'image d'un triste labyrinthe. Ses « couloirs bas et toujours

324 *Au château d'Argol*, p. 13.

325 PLAZY, Gilles. *Julien Gracq : en extrême attente*. Rennes : La Part Commune, 2006, p. 16.

326 *Au château d'Argol*, p. 13.

sinueux »³²⁷ comparés aux veines parcourant le corps humain le confirment. À l'évidence, l'assimilation du château à un labyrinthe n'est pas sans valeur, elle révèle une vérité très évidente : le secret d'Argol réside en bas, dans ses profondeurs sombres qui constituent le centre. Selon le *Dictionnaire des Symboles*, le labyrinthe rend difficile l'accès au centre où se cache l'ultime connaissance. Il défend le lieu contre les intrus et les éloigne de leur objectif. Celui qui pourrait le traverser est digne d'accéder à la révélation mystérieuse. Une fois parvenu au centre, il est introduit dans les arcanes et lié par le secret³²⁸. Nous pouvons nous rendre compte désormais de la difficulté d'accéder à l'habitation gracquienne. Pourtant, ce qui intéresse Gracq, ce n'est pas tant la vérité, mais le chemin périlleux qui y conduit. Will L. McLendon affirme que « tous les périls, tous les obstacles, tous les délices qui jalonnent ce chemin fourniront justement au romancier la matière principale de ses livres, les points de départ nécessaires à une prose riche en évocations sensuelles de sites, d'états d'âme et de rêveries délicieuses ou effrayantes »³²⁹. La recherche de la vérité compte beaucoup plus qu'elle-même. Le but à atteindre a donc peu d'importance chez l'écrivain. C'est pour cela que la fin de son récit est l'affaire de quelques lignes, tandis que la description de différents paysages occupe la grande partie du livre.

La descente dans le labyrinthe, c'est-à-dire dans la partie basse de l'édifice, révèle la vérité de ce lieu. C'est un lieu sombre, à peine habitable, condamné par l'obscurité qui est intensifiée encore par l'ombre des nuages qui le couvrent constamment. Cela s'avère une cause suffisante pour accabler l'âme sensible d'Albert et lui faire pressentir d'avance le danger. Pour échapper au malaise devenant une peur panique, le héros se réfugie en soi-même. La descente dans le labyrinthe peut être donc comprise comme l'entrée en soi-même, et pas seulement la recherche du centre de vérité.

À cause de son « passage secret »³³⁰ conduisant à la chambre de Heide, le château d'Argol rappelle le souterrain noir du château gothique. Mais pour Gracq, le souterrain signifie à la fois « ventre et tombe » et concrétise l'image d'un double désir : « désir érotique et désir de mort »³³¹. Le passage dans la partie intérieure signifie donc l'initiation

327 *Ibid.*

328 CHEVALIER, Jean (dir.). *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont et Jupiter, 1969, pp. 445-446.

329 MCLENDON, Will L. « Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq ». DANS *The French review*. 1968. Vol. 41, no. 4, p. 546.

330 *Au château d'Argol*, p. 87.

331 PEYRONIE, André. « Julien Gracq et le roman noir », in *Julien Gracq : actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981. op. cit.*, p. 228.

à la mort ; le château, en tant que lieu clos, symbolise la tombe. D'autre part, le couloir secret qu'Albert parcourt discrètement pour entrer dans la chambre de la femme élabore la deuxième signification du souterrain. Cette pénétration discrète est l'équivalent d'un viol. Mais Gracq ne dit rien, la scène reste suspendue à ce moment précis. Le lecteur peut s'attendre à ce qu'un autre acte de viol soit commis le jour de la mort de Heide.

Toutes les indications données par le descripteur affirment la parenté de ce château avec celui du roman anglais. L'hommage que Gracq rend, dans l'« Avis au lecteur », aux romans noirs renforce cette certitude. Il s'agit du retour à l'envoûtement des *Mystères d'Udolphe*, du *Château d'Otrante* et de *La Chute de la maison Usher* qui exercent une grande influence sur lui. La lecture d'*Au château d'Argol* révèle cette vérité, le roman comprend tous les éléments fondamentaux de ce type de roman : forêt, château délaissé, orage, nuit, lune, panique, ombre, lumière constituent l'univers romanesque du récit. Le malaise qui pénètre le cœur d'Albert lors de son vagabondage dans cette région est donc justifiable, il répond au désir du romancier.

Deux points opposés mais complémentaires, le haut et le bas, sont aussi deux composantes dominantes du décor argolien. Tandis que l'altitude reste le caractère remarquable des salles, le salon se distingue par sa hauteur qui fait penser au puits profond impossible à combler par le regard :

« Mais surtout sa *hauteur* était au moins triple [...] et la pièce présentait le volume d'un vaste puits couvert qui eût perforé de haut en bas tout l'édifice »³³².

L'italique, en sortant la « *hauteur* » des autres termes de la phrase, met l'accent sur cette pièce. Il indique la valeur réelle que prend l'élévation dans cette architecture. L'altitude et l'obscurité nous poussent à interroger le véritable intérêt de ces deux motifs dans le château d'Argol. Construit par l'homme sur une hauteur, le château offre, selon André Peyronie, « la possibilité d'un salut »³³³. Car il donne l'image d'une liaison possible entre l'ombre et la lumière, en permettant le passage de l'une à l'autre. La comparaison avec un puits est un bon exemple de cette liaison d'un côté, et de celle du haut et du bas d'un autre côté. Le grand salon assimilé à un puits lie la lumière épaisse, enténébrée d'en bas à la clarté d'en haut. Nous nous demandons si cet édifice pourrait être un modèle du lieu de la révélation qui mène l'âme à s'élever à un état supérieur :

332 *Au château d'Argol*, p. 14.

333 PEYRONIE, André. *La Pierre de scandale du « Château d'Argol » de Julien Gracq*. Paris : Archives des lettres modernes, 1972, p. 32.

« Cette lumière filtrée, glauque et d'un jaune doux, paraissait jaillir d'une épaisseur marine, et noyait d'une nappe uniformément chaude les régions inférieures de la salle, qui paraissait comblée d'un sédiment lumineux, compact et transparent, tandis qu'à quelques pieds au-dessus les rayons sauvages du soleil jouaient dans les plans de l'altitude »³³⁴.

Le haut et le bas, la lumière et l'ombre constituent donc les composantes fondamentales et statiques du décor d'Argol dont Gracq tend à dissimuler l'incompatibilité. Les pages 13-14 consacrées à la description de l'intérieur soulignent une fréquence égale pour chacun : 5 reprises pour chaque terme de « haut » et de « bas » (leur champ sémantique compris). Le premier chapitre du récit montre que rien n'échappe à la description. Tout est soumis aux regards rigoureux du héros, les différentes parties de l'édifice sont minutieusement décrites.

Le retour au merveilleux du roman noir rapproche davantage la création romanesque de Gracq du surréel. L'écrivain crée un univers sans limites, c'est-à-dire un univers anti-rationaliste qui mêle tout. L'abolition des frontières et des limites reste son caractère le plus apparent qui permet la diminution du contraste entre les objets et les unit. Ce qui facilite par conséquent leur fusion avec les sensations des êtres humains et célèbre le contact avec le monde. L'absence de la forme promet alors la possibilité d'immortalité et de survie.

2- Une extension d'Argol : Roscaër

L'élévation devient une nécessité omniprésente dans la fiction de Gracq et un élément de charme qui concourt à manifester la beauté du paysage extérieur. Ainsi, le romancier prête-t-il une grande attention à l'élévation naturelle et la met à la disposition de son projet poétique. La montagne reste le premier lieu naturel qui occupe la première place dans l'œuvre de Gracq. En raison de sa hauteur, elle est le lieu préféré pour l'architecture gracquienne devant laquelle le personnage reste étourdi, sans mouvement. Tel est le cas des voyageurs d'*Un beau ténébreux* qui se sentent, au cours de leur excursion vers les ruines de Roscaër, paralysés devant l'ouverture du paysage. L'apparition soudaine du château bâti sur le sommet de la montagne constitue l'élément de leur fascination. La description donnée illustre bien l'état d'étourdissement qui frappe les visiteurs, lorsqu'ils ont vu cette construction effondrée. Le narrateur, présent parmi les voyageurs, transmet ce sentiment en une sorte d'absorption conduisant à une dépossession de soi :

334 *Au château d'Argol*, p. 15.

« Du haut de cette dent rocheuse levée des eaux sombres, du haut de cette proue, ruisselant de sang contre le soleil par les déchirures de ses courtines, décollé du sol par une écharpe horizontale de brume bleuâtre levée du lac, l'édifice s'envolait au-dessus des âges, devenait un des ces *hauts lieux*, une de ces cimes spectrales, d'un rose ineffable, qui se lèvent au soleil couchant au-dessus des nuages avec les premières étoiles, dans une lumière d'un autre monde »³³⁵.

Le passage acquiert une grande importance dans la détermination du sens du lieu élevé chez l'écrivain. L'élévation prend ici un sens symbolique pour désigner l'« autre monde » qui se rapporte au ciel. Le glissement du lieu élevé vers un de ces « *hauts lieux* » est remarqué par le signe typographique qu'est l'italique. Lieu élevé, haut lieu et autre monde deviennent donc synonymes chez Gracq. D'autre part, la description du château ranime la mémoire de l'image du château gothique. Le Roscaër apparaît comme une image graphique de ce type de construction dite « gothique ». En lisant attentivement la description, nous voyons à quel point le roman gracquien s'apparente au roman noir. Il s'agit maintenant d'un château en ruines et d'une prolongation du château d'Argol. Le rêve architectural qui fonde ce genre imprègne aussi l'écriture de Gracq. En effet, le romancier a tendance au début de son travail littéraire à imiter le modèle de l'architecture médiévale. Dès que le lecteur se rend compte de cette vérité, il pense tout de suite au thème tragique en raison de la liaison étroite de ce type de roman avec la mort. Le passage précédent ne manque pas de renvoyer au sublime lié à la terreur connue dans le roman anglais, les adjectifs « noire », « fantastiques », « sombres », « spectrales » et le substantif « ruines » se multiplient pour évoquer un château noir. Tout cela renforce la certitude qu'il s'agit d'un édifice condamné du malheur. Sa fonction est de provoquer l'effroi chez les personnages et chez le lecteur. Plus loin, le narrateur ajoute que le manoir à la manière d'une gravure romantique se dresse majestueusement comme une montagne inaccessible :

« Et, quand ils [Allan et Christel] reparaissaient dans une trouée de lumière diffuse, et qu'Allan levait le bras vers un détail d'architecture de ces tours lugubres dont la crête à chaque instant surgissait des arbres, tout à coup s'improvisait sous nos yeux une bizarre gravure romantique, un de ces couples hagards qui, dans Gustave Doré, à la lumière de la lune, cheminent inexplicablement comme des somnambules vers un burg aussi vertigineux, aussi inaccessible qu'une montagne magique ».

Les données s'accroissent pour confirmer cette parenté. À première vue, le château de Roscaër apparaît, sous l'effet de la lumière d'une part, et sous son aspect pittoresque

d'autre part, comme un château gothique. Le recours ici à un cliché romantique et le choix des adjectifs comme « lugubre », « hagards » « magique » renforcent encore sa qualité noire. L'allusion à la gravure de Gustave Doré suffit à exprimer la tentative de l'écrivain d'inscrire sur le papier ce que les arts graphiques et l'architecture ont déjà dit dans leur idiome. Selon Maurice Lévy, ce sont les recueils de planches dessinées ou gravées qui jouent le rôle essentiel dans la préparation de la floraison du roman noir au XVIII^e siècle³³⁶. Gracq prend le relais et ranime le merveilleux dans la littérature du XX^e siècle.

Certes, le château de Roscaër porte des caractères noirs, mais à la différence du château gothique anglais, il n'est pas propice à la violence. Autrement dit, il n'est pas hanté de fantômes ou de spectres dont Gracq condamne la présence dans le roman noir³³⁷. Le danger qui émane de son aspect extérieur demeure virtuel. Par là, le château de Roscaër se distingue du château d'Argol qui souligne des traits plus communs avec le château gothique. Jamais le Roscaër ne constitue un lieu de séquestration ou un lieu clos. Par contre, il ouvre ses portes à toute aventure et invite au franchissement des seuils. C'est un lieu de passage et de changement qui ne sert jamais à enfermer, mais à laisser passer. Son importance vient du rôle qu'il joue dans l'économie romanesque. Il opère, selon le mot d'André Peyronie, « une sorte de théâtralisation »³³⁸ au cours de laquelle se décide le destin des personnages. En cela, il diffère de ce qui se passe discrètement dans le château gothique. Dans l'épisode de Roscaër, l'enjeu de la trame s'éclaircit, quand Allan monte et marche longuement sur le sommet du mur. La disposition du château en surplomb l'attire, au point qu'il n'arrive pas à résister à son attraction. L'influence d'Allan sur les autres est très forte. C'est lui qui prend l'initiative, se prépare à franchir les limites et il les y invite. C'est le personnage le plus motivé que l'écrivain utilise pour atteindre son objectif. :

« Il est grimpé par jeu sur l'extrême bord de la muraille et il nous accompagne de là, au bord du précipice, comme un esprit, défiant le vertige »³³⁹.

336 LEVY, Maurice. *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*. Toulouse : Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968, pp. 35-76.

337 Dans *Lautréamont toujours*, Gracq condamne la présence du fantôme en annonçant que : « le fantôme, avec sa démarche si indirecte, les interdits rituels qui le ligotent, les bizarres limitations qui pèsent sur la durée comme sur les moyens de son action, les conjurations ridiculement aisées auxquelles il est en butte, ne représente guère en fin de compte qu'un mode d'avortement de l'intervention des forces irrationnelles dans la vie concrète ». En revanche, l'écrivain rend hommage à Lautréamont, grâce à lui, « la circulation d'un monde à l'autre devient libre dans tous les sens ». Ce dernier remplace le fantôme par les monstres. *Préférences. op. cit.*, pp. 892-893. Il est à noter que les demeures de Gracq ne soulignent aucune présence de fantômes. Cette vérité est confirmée par Vanessa qui dans un dialogue avec Aldo, dit : « Il n'y pas de fantôme dans le palais, tu sais », *Le Rivage des Syrtes*, p. 699. Ce qui est pareil pour tous les autres domiciles de Julien Gracq.

338 PEYRONIE, André. « Julien Gracq et le roman noir », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981. op. cit.*, p. 227.

339 *Un beau ténébreux*, p. 157.

Nous sommes comme devant une scène théâtrale et provocante : Christel répond d'emblée à cet appel, elle monte à son tour sur la crête de la muraille et suit Allan. L'architecture détermine et oriente ici non seulement l'action, mais elle exerce sur la sensibilité des personnages une influence décisive, en engendrant dans l'âme un subtil mélange d'enthousiasme et d'effroi. Elle les captive et les effraie en même temps. Sous l'effet de son charme, ils se sentent obsédés par la panique, car ils ne savent ce qui cache le paysage.

Dans son essai sur le rapport entre Gracq et le roman noir, André Peyronie confirme la différence entre les deux types de l'édifice. Certes, il y a des points communs entre le château d'Udolphe et celui de Roscaër (la scène dans les deux romans a eu lieu au soleil couchant), mais ils soulignent une séparation. Chez Ann Radcliffe, l'angoisse est dominante et le paysage est ressenti comme négatif, tandis que chez Gracq, le paysage, malgré la présence de la sensation du danger, est magnifié et valorisé positivement. Pour lui, le rouge tient un rôle dans les deux châteaux. Il ne s'agit plus d'une simple nuance atmosphérique, mais d'une véritable transfiguration du château. Avec cette couleur « une connotation de cruauté s'installe : cruauté humaine dans un cas, cruauté cosmique dans l'autre ». Car avec la mort rouge du soleil, l'homme assiste à « une sorte d'holocauste céleste »³⁴⁰. À ces deux édifices, nous ajoutons celui d'Argol ensanglanté par le rouge métallique et le rouge solaire. Le rouge souligne donc dans le roman un effet cruel. En revanche, dans *Un beau ténébreux*, le sang ruisselant sur l'édifice lui accorde un autre sens, il le fait décoller du sol pour s'envoler au-dessus des âges et rejoindre « un autre monde ». Ainsi, le château devient un « grand véhicule de la connaissance, vecteur idéal de l'avenir »³⁴¹, un de ces « *hauts lieux* » surréalistes dont l'italique vient bien annoncer la particularité. Pour Gracq, comme pour les écrivains surréalistes, le château, puisqu'il s'oriente vers le haut, devient un lieu pour observer le ciel intérieur et sonder son secret. Transformé en avant-poste aux frontières de l'inconnu et de l'avenir, il révèle le désir de la connaissance et de l'avènement cosmique. Ainsi Max Duperray affirme-t-il que le rapport entre le château gothique et le métaphysique s'instaure fortement à cause de la préférence de l'enchantement et de la fréquentation du monde des esprits. Ce n'est donc pas surprenant que le château gracquien se caractérise par « l'ouverture vers l'ailleurs »³⁴².

340 PEYRONIE, André. « Julien Gracq et le roman noir », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981. op. cit.*, p. 229.

341 *Ibid.*

342 DUPERRAY, Max. *Le Roman noir anglais dit « gothique »*. Paris : Ellipses, 2000, p. 55.

Le rouge sanglant du soleil couchant prend vite la couleur de la nuit, le château de Roscaër est investi cette fois-ci tout entier par la couleur solennelle du soir. Il paraît difficile de considérer son altitude effrayante. L'image d'un signe d'apocalypse s'impose tout de suite à l'esprit du narrateur. Cette nuit dit son mot, tout est décidé, le rideau vient de tomber sur la scène de Roscaër. Car la conviction ne vient que d'en haut et ne peut être sortie de la terre. Cela nous amène à dire que le choix de la verticalité n'est pas gratuit chez Gracq. Elle est incluse dans le cadre de sa quête spirituelle de l'ailleurs inconnu. La description des lieux élevés épaissit sensiblement l'atmosphère de la terreur ambiante : la terrible sublimité distend l'âme, l'ouvre à la transcendance et la prépare au mystère.

3- L'Hôtel des Vagues : « un refuge de montage »

Il est à noter que la situation en surplomb n'est pas forcément liée à l'ascension. La métaphore tient quelquefois un rôle important pour évoquer l'image de l'élévation. L'Hôtel des Vagues dans *Un beau ténébreux* célèbre, en raison de son assimilation à « un refuge de montagne »³⁴³, le thème du belvédère si cher à l'écrivain. Plus loin, cette construction se trouve ainsi comparée à un navire pourvu d'une terrasse, elle donne l'illusion d'être en pleine mer, comme sur la passerelle d'un navire :

« Au fond de la salle qui domine la plage de toutes ses terrasses grandes ouvertes, l'écran était tendu sur l'horizon de mer piqueté déjà des étoiles et des phares, bougeant parfois avec ses images dansantes aux souffles intermittents du large [...]. Nous prenions des glaces, très silencieusement, nos manteaux sur nos genoux ramenés comme des couvertures aux souffles libres de la nuit fraîche, comme sur le haut pont d'un transatlantique »³⁴⁴.

Dressé verticalement sur la mer, l'Hôtel des Vagues devient métaphoriquement un des belvédères importants qui donnent vue sur l'horizon ouvert du grand large. Ses terrasses surplombantes accordent aux visiteurs la possibilité d'être en position dominante sur le paysage. L'édifice est doué de la même fonction poétique que le romancier attribue aux lieux élevés : posséder le monde à partir d'un lieu haut. Être sur un lieu élevé devient aussi la posture favorite des personnages de ce récit, ce qui leur permet de regarder à perte de vue sans être vu. Les regards clandestins, qu'ils jettent sur le monde, les aident à le scruter et à le dominer visuellement. Par là, le lieu élevé de Gracq souligne une opposition avec le

343 *Un beau ténébreux*, p. 114.

344 *Ibid.*, pp. 175-176.

roman noir qui chante le rêve du pouvoir politique ou de la puissance si fréquente en ces lieux.

Le rêve poétique de Gracq est célébré encore par ses personnages. Dans le même roman, Henri se voit en rêve sur un plateau « tranché par une falaise effrayante » qui domine la ville :

« Il y a pour moi quelque chose d'écrasant, d'important, à me sentir là, seul, à *guetter* cette ville de cette cime invisible, comme un aigle planeur, comme un dieu ravi par le démon sur la crête de la montagne »³⁴⁵.

Comme nous l'avons vu, la hauteur hante l'œuvre romanesque de Gracq. Son rôle d'excitant agit sur l'attente et le désir du guetteur : attente et désir de la connaissance outrepassée. En mettant son personnage sur la cime de la montagne, Gracq en fait un voyant capable de sonder l'invisible. Comme les Surréalistes, l'écrivain prône ici le principe rimbaldien et y trouve un moyen pour arriver à l'inconnu. Par sa clandestinité, le regard représente la volonté sur le monde. Celui qui regarde sans être vu s'approprie clandestinement l'univers interdit et devient dans ses fonctions d'observateur un voyant. Le sentiment de l'interdit qui se dégage de cette activité transforme par conséquent la contemplation du paysage en voyeurisme. Contrairement à André Breton qui préfère regarder de loin le « point sublime dans la montagne », Gracq fait de ce promontoire la demeure préférée de ses personnages. Pour Breton, s'installer sur le lieu élevé signifie qu'il cesse d'être sublime. L'écrivain surréaliste exprime son désir de rester attaché à l'espèce humaine et dissocie la place de l'homme de celle de Dieu. La hauteur est pour lui synonyme de sublime qu'il ne cherche pas à s'attribuer à soi-même. C'est l'amour qui lui « fait voir » et lui accorde le privilège d'être le guide de ce point. Faute de pouvoir de s'y fixer, il ne le perd pas de vue³⁴⁶. Breton croit donc à la toute puissance du désir. Les deux écrivains s'accordent sur le principe, mais ils diffèrent par le moyen. D'ailleurs, l'un est comme l'autre croit à l'existence d'un centre exaltant où les contradictions peuvent se résorber. Du haut de l'Hôtel des Vagues, Gérard cherche ce centre, en regardant la courbe céleste :

« Je cherche à cette courbe parfaite un centre géométrique, le noyau brûlant où convergent les rayons de cet hémicycle »

345 *Ibid.*, p. 173.

346 BRETON, André. *L'Amour fou* [1928]. *Œuvres Complètes* II. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1992, p. 780.

Les regards profonds que l'observateur lance sur le cosmos, dans le but de le posséder, expriment alors le désir réel de trouver ce centre suprême où la connaissance est accessible. En d'autres termes, le lieu élevé lui offre une autre vision. Le personnage est maintenant en recherche d'un autre monde qui devient désormais le lieu de sa quête. Le dessein de Gracq de placer son personnage sur un point en surplomb s'explique par le désir de lui attribuer une perspective plongeante.

Le roman gracquien souligne une autre différence avec le roman noir : contrairement au château gothique, la lumière entre dans la demeure romanesque de Gracq, en corrigeant la noirceur de l'édifice anglais. Un examen rapide des pages 175-176 montre bien ce fait. La description est riche en termes qui se réfèrent à la lumière (« étoiles », « phares », « lumineuse », « lumière », « phosphorescente » et « laiteuse »).

4- Rencontre du haut et du bas dans l'île de Vezzano

Couple contradictoire mais aussi nécessaire dans l'univers du roman noir, le point élevé/point bas envahit de même l'univers romanesque de Gracq. L'écrivain se montre très vigilant de confronter ces points à la fois opposés et complémentaires. Le souterrain itératif dans le roman anglais apparaît comme l'accessoire indispensable du manoir gracquien. Structuré en château, l'île de Vezzano dans *Le Rivage des Syrtes* reste un bon exemple du lieu naturel où se rencontrent le sommet et les zones souterraines que le château d'Argol a déjà célébrées. Si la hauteur sert de point d'élévation à partir duquel l'observateur domine le paysage extérieur, le souterrain, par opposition à ses fonctions dans le roman noir, a pour objectif d'un double désir : désir érotique et désir de mort. Ce qui rapproche la notion de souterrain chez Gracq de l'érotisme que Breton définit dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « Erotisme – cérémonie fastueuse dans un souterrain »³⁴⁷.

Vanessa devient dans ce récit le guide enchanteur d'Aldo, elle le conduit jusqu'aux limites du surnaturel. C'est elle qui l'emmène sur un bateau immatriculé dans l'île de Vezzano où le haut et le bas communiquent par une gorge perpendiculaire, métaphorisée en un « puits d'oubli et de sommeil ». Tandis que le bas est réservé à l'union sexuelle et au sommeil (Aldo et Vanessa font l'amour dans ce passage), le haut sert d'observatoire. D'après André Peyronie, la noce physique effectuée « dans les entrailles même de la roche » célèbre un double mariage : mariage charnel incarné par l'acte d'amour entre Vanessa et Aldo dans

347 BRETON, André. *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938]. *Œuvres Complètes* II. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1992, p. 808.

« cette crypte close »³⁴⁸, l'autre est symbolique. Cette cérémonie érotique n'est en effet qu'une préparation à un véritable mariage mystique, exalté, lorsque le regard d'Aldo tombe sur la lueur de Tängri (ville farghienne). Avec ce regard, un pacte se conclut entre le Farghestan et le héros. Sur le sommet de l'île, dans la contemplation fascinée et partagée de Tängri, se décide le destin d'Aldo et d'Orsenna. Le moment de l'amour dans la grotte souterraine conduit, pouvons-nous dire, à un autre pacte tacite avec Vanessa dans lequel le destin individuel devient collectif. Car Aldo ouvre les yeux sur ce qu'il ne devait pas voir. Désormais, il n'arrête pas de réfléchir à l'appel lancé de l'autre côté nommé l'au-delà inconnu. Ce regard interdit devient l'initiative de la vraie croisière effectuée plus tard. Dans ce sens, le souterrain gracquien est à la fois porteur de désir et de mort. Par là, Gracq rapproche les deux tendances si contraires de son esprit : celle qui représente son héritage du Moyen Age, plus exactement le roman gothique, et l'autre du Surréalisme. D'où l'originalité poétique du romancier.

Revenons maintenant à la description de Vezzano :

« [...] Vezzano parut soudain curieusement proche. C'était une sorte d'iceberg rocheux, rongé de toutes parts et coupé en grands pans effondrés avivés par les vagues. Le rocher jaillissait à pic de la mer, presque irréel dans l'étincellement de sa cuirasse blanche, léger sur l'horizon comme un voilier sous ses tours de toile »³⁴⁹.

En dépit de la différence que cette île souligne par rapport au château noir, la description des pages 677-686 manifeste une parenté avec lui. Il s'agit tout d'abord d'une île isolée, située loin de l'Amirauté, et gouvernée par une solitude « malveillante et hargneuse ». En outre, les cris des oiseaux de mer qui la couvrent, les roches nues d'un blanc grisâtre d'ossements et le souvenir d'un passé funèbre : tout cela assombrit le visage euphorique de l'île. Grâce à ses cimes dressées vers le haut, Vezzano renoue encore le rapport avec l'autre monde lointain. Autrement dit, elle constitue le relais entre le sujet regardant et l'au-delà désiré. En effet, les regards orientés vers l'horizon portent en eux-mêmes la confirmation de l'existence de cet au-delà deviné.

Bâti ou naturel, le belvédère a pour toujours la même fonction. Il offre une vue globale au gretteur et devient lui-même un lieu magnétique qui attire, tout en intensifiant son pouvoir d'attraction. La fascination qu'éprouve Aldo devant ces rochers en témoigne. Certes, l'île reste sans tour de guet, mais elle souligne un parallélisme avec celle d'Argol : Vezzano se

348 *Le Rivages des Syrtes*, p. 682.

349 *Le Rivage des Syrtes.*, p. 680.

trouve façonnée tout entière en tour, assimilée à une proue d'où le héros prolonge son regard sur le Farghestan. Cette assimilation propre à Gracq explique, comme le note Michèle Monballin, la problématique optique chez lui : en surplombant l'espace dans lequel il se trouve, le regard se dirige en avant vers un ailleurs prolongeant l'espace d'où il s'exerce.

5- Un lieu d'observatoire, la forteresse de l'Amirauté

Il semble nécessaire, dans notre étude consacrée au belvédère, d'examiner la description de la forteresse des Syrtes qui fascine aussi par son altitude. À la suite d'une visite accompagnée de Marino à l'entour de la province, Aldo saisit tout de suite la particularité du bâtiment dans ce lieu désert. L'intérêt qu'il lui accorde est dû à son élévation. Nommé l'œil d'Orsenna dans les Syrtes, Aldo est détourné de son devoir et s'intéresse à regarder l'autre côté de la mer. La forteresse devient son observatoire. Du haut de la tour des signaux, il sonde les Syrtes et distingue un double spectacle : la mer vide avec son port sans voile et la décadence de la base des Syrtes transformée en garnison pastorale. De ces deux spectacles, il pressent ce que pourrait être Orsenna. Le sentiment de l'inquiétude et de l'appel qu'il manifeste le prouve :

« Accoudé à un coin des remparts de la forteresse où s'accrochait sur le vide quelque touffe de fleurs sèches, je cernais d'un seul coup d'œil son étendue menacée [...] Un rêve semblait peser de toute sa masse sur la somnolence de ces allées et venues si humbles que j'observais de là-haut comme du cœur d'un nuage ; lorsque je m'attardais à les suivre longtemps, je sentais monter en moi cette fascination d'étrangeté qui nous tient suspendus à suivre le remue-ménage d'inconscience pure d'une fourmilière sous un talon levé »³⁵⁰.

Le lieu élevé donne ici une vision préalable de l'avenir. La vaste étendue désertique qui s'ouvre devant lui le charme et lui inspire cette vision. À la vue de l'espace vide, un sentiment d'étrangeté naît et assure le processus de la perception spatiale. Comme si l'observateur était doué soudain, grâce à cette position, d'une puissance extraordinaire qui le rend capable de voir l'inconnu. Certes, les signes sont encore latents et n'informent, mais Aldo est conscient que cette vacuité cache quelque chose d'important. Être sur les remparts de la forteresse renforce alors sa fonction de voyant. En revanche, le narrateur compare plus loin cet édifice à un « cyclope »³⁵¹, la comparaison soutient le rôle du lieu

350 *Le Rivages des Syrtes*, pp. 573-574.

351 *Ibid.*, p. 568.

élevé et sert de support pour le thème de la voyance. Nous concluons que la forteresse a une double fonction : elle remplit la fonction de veille et de voyeurisme. Elle paraît comme un œil ouvert qui guette l'immense vacuité menaçante et prévient du danger.

Ainsi la forteresse des Syrtes est-elle construite à l'image du château noir. Elle est envahie par des herbes et des plantes sauvages qui prennent racine dans les ruines. Son odeur est celle de la moisissure et de l'humidité ; ses murs croulent. Sa hauteur est complétée par la salle basse des cartes qui joue le rôle du souterrain. Tout porte à croire qu'elle est un véritable reflet de cette construction effrayante. À vrai dire, la description des lieux élevés dans tous les récits de Gracq porte les traces du château noir. L'ouverture au roman gothique s'explique par le fait que les demeures tourmentées « reflètent une relation passionnelle au monde, un retour paradoxal à un espace sauvage où se conjuguent censure et liberté. Car elles se referment sur un objet secret qu'il appartient au héros de retrouver »³⁵². Paysage et lieu élevé constituent donc la matière essentielle du roman gracquien, dont la description semble le seul support du récit.

6- La maison forte : l'inversion du haut et du bas

Ainsi, dans *Un balcon en forêt*, ce double point complémentaire du haut et du bas se rencontre dans l'architecture de la maison forte bâtie sur le haut plateau dans la forêt suspendu au-dessus de la vallée. Celle-ci se distingue par son « étage débordant » qui représente ce balcon manifesté dans le titre et par son blockhaus prolongé par un souterrain. Mais par opposition à tout ce qui précède, la maison forte brouille le rôle du lieu élevé. Tandis que Grange s'installe et travaille dans la partie supérieure de la maison, le fortin mal éclairé obéit à la structure du poste de veille. Magnétisé par ce lieu vide et noir, l'aspirant y entre. La « manie » qui lui est venue d'aller « jeter un coup d'œil au blockhaus » est due véritablement au viseur de la lunette de pointage du canon. La machine de la guerre, source du magnétisme de ce lieu, lui offre un point de vue particulier sur l'espace extérieur :

« Le milieu de la pièce était vide ; on ne savait où s'y tenir : mécaniquement, Grange faisait quelques pas vers le brutal trou de lumière qui éveillait cette chambre noire, et s'allongeait quelques secondes à la place du pointeur, le long du canon antichar »³⁵³.

352 DUPERRAY, Max. *op. cit.*, p. 53.

353 *Un balcon en forêt*, p. 17.

Le rôle de la lunette est de ritualiser le comportement de Grange, de potentialiser la puissance du regard et d'assurer l'arrêt fasciné sur l'espace provocant. Ce qui importe, ce n'est pas l'accroissement des détails du paysage, mais la révélation d'une vacuité mystérieuse d'un « autre monde » :

« Grange manoeuvrait machinalement la vis de pointage : il amenait lentement la mince croix noire des fils de visée au centre du créneau, un peu au-dessus de l'horizon de la route. Dans le cercle de la lunette qui les rapprochait, le ciel blanc et vague, le vide de la route ensommeillée, l'immobilité des plus menues branchettes devenaient fascinantes : le gros œil rond avec les deux fins traits de rasoir de son œillère semblait s'ouvrir sur un autre monde, un monde silencieux et intimidant, baigné d'une lumière blanche, d'une évidence calme »³⁵⁴.

Toute l'attention s'oriente vers la recherche d'un centre où peuvent converger les différents points. C'est pour cela que Grange modifie la vision du pointage, en amenant la vis au centre du créneau. Le passage-ci le définit par rapport à l'autre monde, mais il s'agit d'un monde céleste, c'est-à-dire hors de la portée de l'homme. Il s'accompagne d'une luminosité astrale, d'un silence absolu et d'une immobilité. Le centre recherché se situe donc au ciel. C'est pour cela que le regard du personnage gracquien se dirige souvent vers le haut. Le lieu élevé peut être compris comme un relais pour s'approcher davantage du monde lointain et inaccessible.

D'autre part, le souterrain dans ce roman souligne une différence par rapports aux autres. Sa fonction n'est pas déterminée par le double désir de la mort et de l'érotisme. Il revient à son ancien rôle acquis dans le château gothique et se sert du chemin de la liberté. C'est par lui que Grange et Gourcouff se sauvent, quand un obus frappe la maison forte à la fin du récit. Si cette construction devient pour Grange, en raison de sa comparaison avec un « noyau », un ventre maternel lui donnant la vie, elle est une tombe pour les autres soldats (Hervouët et Olivon) trouvant la mort à l'intérieur. À sa manière, la maison haute avec son blockhaus réactive une part de la thématique noire qui comporte en même temps la dialectique de la mort et de la vie attachée au souterrain.

Certes, Gracq recourt aux éléments expressifs du décor noir, mais il les modifie au profit de son objectif poétique. Comme nous l'avons vu, il ne se contente pas de les mettre en scène, mais aussi de révéler ce qui est caché dans la coulisse. Autrement dit, le texte gracquien opère simultanément une sorte de théâtralisation et de révélation. L'étude des promontoires ou des architectures bâtis montre que le désir de la puissance associée à la

demeure du roman noir devient, chez Gracq, un désir de transgression par le regard. En révélant ses composantes sexuelles et mortelles, le souterrain est aussi un désir de perdition et non pas une issue.

II- Points de vue

Le paysage qui s'étend à perte de vue peut être désorientant, si le regard ne s'arrête sur un ensemble particulier. Cet ensemble exige un certain point de vue qui correspond à une position dans l'espace. En d'autres termes, pour que le paysage soit saisi d'une même structure pour l'œil de l'observateur, il faut un acte de distanciation du regard :

« Un paysage dont on a vu toutes les parties l'un après l'autre n'a pourtant point été vu : il faut qu'il le soit d'un point assez élevé, où les objets auparavant dispersés se rassemblent sous un seul coup d'œil »³⁵⁵.

Dans l'œuvre de Gracq, ce sont généralement la terrasse et la fenêtre qui constituent ce point de regard. Comme nous l'avons vu plus haut, les reliefs ou les hauteurs des bâtiments servent parfois d'observatoire. Le lieu élevé est donc un lieu de regard d'où le sujet regardant peut jouir d'une vue panoramique complète. Être perché sur une fenêtre ou sur une terrasse reste la position favorite du personnage gracquien qui dit franchement l'inclination à la force de l'espace extérieur. C'est aussi une manière de vie contemplative et spectatrice typiquement gracquienne : celui qui regarde du haut peut sonder par ses regards le cosmos. Le regard aigu jeté sur le dehors annonce la quête d'un lieu profond et révélateur. Pour cela, l'image privilégiée reste celle d'un « guetteur au rôle de vigie, posté sur un lieu surplombant et qui inspecte une immense étendue de la terre »³⁵⁶. Cette situation assumée par le personnage lui assigne une tâche divine : dressé au-dessus de l'espace, l'observateur domine le monde, tout en jouissant de sa « demi-divinité »³⁵⁷. Par là, il bénéficie, d'après Marie Francis, des avantages que possède le regard divin. Il est comme celui d'une souveraine domination qui observe d'une attention soutenue. Grâce à cette position, le personnage peut prévoir l'avenir, il se montre capable de déchiffrer les signes prémonitoires venant de l'univers et de deviner en avance l'événement futur. En termes plus directs, les regards jetés du haut tiennent un rôle sur le plan diégétique du récit.

355 Cité par TOURNEUX, François-Pierre. « De l'espace vu au tableau, ou les définitions du mot paysage dans les dictionnaires de langue française du 17^{ème} au 19^{ème} siècle », in ROGER, Alain (dir.). *La Théorie du paysage en France : 1974-1994*. Seyssel : Champ Vallon, 1994. (Coll. pays/paysage). P. 199.

356 FRANCIS, Marie. *op. cit.*, p. 241.

357 *Au château d'Argol*, p. 8.

Cela peut être une seconde raison qui justifie l'omniprésence des lieux élevés dans l'œuvre romanesque de Gracq.

1- La terrasse d'Argol

1-1 Vue panoramique

Lieu d'attrance, le toit de l'édifice façonné en terrasse dans *Au château d'Argol* est l'objet du regard. Il force le voyageur à l'examiner et à révéler ensuite ses traits distinctifs. Nous pouvons dire que le toit-terrasse impose d'emblée son caractère étrange sur l'esprit du visiteur. En raison de sa situation en surplomb, il devient plus tard le lieu d'élection. Ses vertus optiques sont confirmées dès la première journée : Albert ne hâte de monter pour jouir d'une vision globale. Les pages 15-19 offrent une description détaillée de la région depuis cet endroit élevé. Du haut de la terrasse, Albert laisse volontairement son œil plonger sur les alentours du château, en appréciant la fête du soleil. Cette vue lui permet également de mener jusqu'au bout sa quête :

« Au sortir de l'escalier sur les terrasses du château, comme sur le pont d'un haut navire engagé dans les houles, les splendeurs du soleil [...] se déployaient dans leur farouche liberté »³⁵⁸.

Après avoir été englobé et dominé par le paysage au cours de l'ascension vers le château, Albert se trouve maintenant en position surplombante. C'est lui qui domine cette fois-ci Argol par ses regards. Aucun obstacle ne vient barrer ses regards parcourant librement l'horizon selon l'orientation des quatre points cardinaux. Ses facultés visuelles sont renforcées au point qu'il parvient à distinguer sans efforts les détails lointains :

« A une distance qui paraissait à l'œil infinie, la vallée en s'élargissant venait percer le revers d'une ligne de falaise qui dessinait l'horizon, et par cette échancrure triangulaire on apercevait une anse marine ourlée d'écume, et bordée de grève blanche et désertes »³⁵⁹.

Outre qu'elle permet de révéler le paysage argolien, où vont se dérouler les différents épisodes du drame, cette vue offre à l'observateur la possibilité d'être présent à soi-même et au monde. C'est au cours de l'observation du monde extérieur que s'effectue la correspondance entre l'homme et l'espace. La correspondance gracquienne est manifestée à partir d'un réseau de sensations hétérogènes où la dysphorie trouble l'euphorie, le calme côtoie la violence, le dynamique frise le statique. La découverte du paysage inconnu

358 *Au château d'Argol*, p. 15.

359 *Ibid.*, pp. 15-16.

perturbe la sensibilité d'Albert qui manifeste des émotions contradictoires dues à l'aura mystérieuse d'Argol. Le héros devient victime de l'alternance brutale de l'atmosphère, ses sentiments varient entre l'exaltation et l'effroi. Sans mouvement, il contemple de la terrasse les différents aspects du paysage argolien et se sent pris par la contemplation. L'expérience sensorielle de l'espace est donc partagée entre la stabilité et le parcours, la joie et l'angoisse. De même, le récit semble construite à partir de la contemplation fascinée et non pas seulement du mouvement. En sondant l'univers extérieur, Albert tente de déchiffrer les signes avertisseurs.

1-2 Euphorie

C'est sans doute que l'ouverture au monde exalte l'âme d'Albert. Devant l'étendue du terrain qui se déploie à ses yeux, l'observateur éprouve un sentiment de joie furieuse suivie d'un état d'euphorie aérienne :

« La respiration était comme arrêtée par un courant d'air frais et puissant qui balayait la terrasse [...] l'œil était heurté vigoureusement par le poudrolement de la lumière sur les pierres blanches ».

Albert s'abandonne à la contemplation aérienne et jouit de l'intégralité panoramique dévoilée à lui. À l'arrêt momentané de la respiration répond la clarté lumineuse de l'après-midi. La lumière diurne semble prendre ici toutes ses valeurs positives. Contrairement à l'effet de panique que la lueur rose du coucher engendre dans l'espace intérieur du château, les rayons solaires acquièrent maintenant une valeur euphorique. D'une autre manière, au sentiment d'inquiétante étrangeté que provoque chez lui l'intérieur, s'oppose la tonalité euphorique qu'offre l'extérieur. La joie est exprimée par certains termes se rapportant au champ lexical du soleil : « splendeurs de soleil », « poudrolement de la lumière », « la fête du soleil »³⁶⁰. Ce sentiment est redoublé par la sensation d'être sur une terrasse-pont d'un haut navire ; cela accentue l'effet euphorique produit par cette position. La comparaison avec un navire fait de la terrasse un moyen de voyage visuel et émotif et non pas seulement un lieu d'observation panoramique. Dans sa position de stabilité, Albert parcourt visuellement l'espace, son regard balaie le paysage horizontal du pays d'Argol. Une série de relais participent encore à effectuer le trajet visuel du haut du château comme la prédominance du calme qui assure la clarté de la vue. Le regard parvient par conséquent à distinguer l'absence de toute voile sur la mer lointaine. Au lieu de s'effacer ou de se fondre, le paysage se montre paradoxalement clair comme une toile qui fascine par son

360 *Au château d'Argol*, p. 15.

bleu foncé. L'ouverture paysagère est corrélée donc à la posture de l'observateur dont le sentiment varie entre l'étonnement et le plaisir. Le sentiment euphorique s'épanouit au moment où le regard croise l'horizon. À ce moment merveilleux, une sorte de coïncidence heureuse s'effectue entre le dedans et le dehors. Or l'euphorie obtenue de cette situation reste pratiquement précaire, car elle est liée aux images conçues dans un état fuyant et fragmentaire. La vue euphorisante s'avère aussi éphémère, elle est perturbée par les lourds nuages couvrant tout à coup le ciel du pays.

1-3 Dysphorie

La joie aérienne est menacée ensuite par le hurlement du vent et l'averse qui brouillent la vision et stoppent violemment le parcours du regard :

« 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, [...] ouvraient de rapides et fugitives tranchées dans la masse des arbres gris »³⁶¹.

Tandis qu'Albert est en train de feuilleter un volume ancien au fermoir de fer dans la tour ronde, le changement brutal de l'atmosphère l'effraie. Le hurlement de l'orage accompagné de la pluie qui tombe avec violence sur les vitraux épais de la tour lui fait lever la tête pour regarder la brutalité du paysage. L'effet de l'espace s'opère, lorsqu'il remonte vite sur la terrasse afin de « jouir de l'altération soudaine du paysage que promettaient les éléments ». Dans le passage précédent, le changement atmosphérique est marqué par la reprise toute proche du mot « vent » deux fois, accentué une fois par l'italique. Ce qui est surprenant ici, c'est le recours dans un passage assez court à tous les termes indiquant le mouvement de l'atmosphère : « vent », « orage », « ouragan » et « tempête »³⁶². Tout concourt à provoquer une perception horrible de l'espace, le passage rapide du plein jour à la nuit peut avoir la même visée. La lumière nocturne se substitue sans préparation préalable à la lumière diurne. Cela entraîne certainement une modification de l'aspect visuel du paysage qui se colore cette fois de gris. Cette couleur souligne une forte présence à la page 18, elle est trois fois répétée sous une forme adjectivale : deux fois au masculin, une au féminin. Ainsi, le noir et le blanchâtre, c'est-à-dire les composantes du gris, deviennent-ils tout de suite des couleurs préférées.

361 *Au château d'Argol*, pp. 17-18.

362 *Ibid.*

La pluie qui heurte gravement les fenêtres et rend flou le paysage contemplé est un signe d'avertissement. Albert voit dans l'alternance du calme et de la violence de cette nature sauvage quelque chose d'important qui va arriver. D'après lui, c'est un signe ambivalent qui prélude à un événement ultérieur. L'horrible violence ne va pas sans laisser une marque chez lui. Elle glisse dans son âme de « sombres pressentiments »³⁶³. Un sentiment de profonde inquiétude s'empare de lui et se développe en frissonnement, quand Albert, trempé de pluie, entend les sons lointains d'une horloge au fond du couloir. La menace est signalée, pouvons-nous dire, par des faits extérieurs et intérieurs. La pluie et l'horloge avertissent d'un danger. Comme réaction à ces pièges ordinaires de la terreur, Albert hausse les épaules comme un enfant. Avec la sonnerie de l'horloge, Gracq convoque un motif noir du roman gothique et sa valeur terrifiante est renforcée par l'évocation de l'obscurité nocturne. La nuit constitue à l'évidence une autre composante du sublime, car elle est inquiétante. Elle « accroît, selon Maurice Lévy, nos craintes, par l'incertitude où elle nous plonge. C'est parce qu'elle est terrible en soi qu'on l'associe aux fantômes »³⁶⁴. Sa véritable valeur provient du fait qu'elle agrandit l'espace, tout en rendant la distance abstraite et presque immatérielle. Devant ces éléments de la terreur, il semble à Albert difficile de cacher son angoisse.

L'effet dysphorique produit par le paysage argolien est élaboré dans une autre place du récit. Du haut de la terrasse, les regards de l'observateur parcourent la région en cercle, quand la « tranquillité absolue » de la forêt étreint son « âme avec violence ». Un malaise obscur s'empare de lui, dès qu'il voit la forêt enserrer le château « comme les anneaux d'un serpent pesamment immobile ». Ce malaise se précise dans un sentiment d'étrangeté angoissante que l'adverbe « bizarrement » traduit dans ces lignes-ci :

« Il semblait bizarrement à Albert que cette forêt *dût* être animée et que, semblable à une forêt de conte ou de rêve, elle *n'eût pas dit son premier mot* »³⁶⁵.

Tout semble concourir à préparer l'autre face du paysage. La forêt n'est plus un simple décor comme dans le roman réaliste. Au contraire, c'est de ce lieu que le premier germe du drame provient. Rien n'a eu lieu jusqu'à maintenant, le premier mot n'est pas encore dit. La parole initiatrice, comme l'affirme Henri-Marc Arfeux, ne vient pas des hommes mais de l'étrange forêt. La pluie qui tombe sur Argol et l'orage qui éclate en portent la preuve.

363 *Ibid.*, p. 18.

364 LEVY, Maurice. *op. cit.*, p. 71.

365 *Au château d'Argol*, p. 16.

Tout cela assure le rôle de prélude que peut jouer le paysage sur le plan narratif et poétique du récit.

En parcourant l'intérieur du château, les yeux d'Albert tombent sur le serviteur endormi au détour d'un corridor. Cette image renvoie certainement à celle de la forêt silencieuse et à la mer immobile sans voile. Toutes ces images se précipitent pour évoquer la mort, ce qui explique mieux le désenchantement du héros. En réalité, l'absence humaine sur le terrain d'Argol augmente le sentiment de l'espace et lui fait pressentir d'avance le danger. Ainsi, la perception de l'espace devient-elle l'équivalent de l'attente de la mort.

Revenons au vent qui souffle en tempête et à son effet sur la forêt. L'ouragan fort dénude instantanément la terre. La dénudation du sol se rapporte au corps de Heide trouvée plus tard nue dans la forêt. Le phénomène atmosphérique joue donc un rôle révélateur et annonce l'événement. Il précise de même les puissances vitales et mortifères qui gagnent bientôt les personnages d'Argol. La brutalité du vent souligne la gravité de l'événement prochain. Certes, Gracq emprunte les éléments du roman noir, mais il « fait déjà jouer une première fois l'ensemble des événements futurs dans une véritable montée symphonique des puissances à l'œuvre. En ce sens, tout est donc accompli quand rien encore ne s'est effectué »³⁶⁶. L'avertissement de l'orage du premier jour trouve son écho dans la lettre d'Herminien annonçant son arrivée avec Heide à Argol :

« Au milieu du salon, un carré de papier est posée sur un plateau de cuivre : il brise le cachet du message et lit : "Je viendrais à Argol vendredi. Heide viendra avec moi – Herminien" »³⁶⁷.

La poétique d'alerte et de pressentiment constitue le fondement de l'intrigue gracquienne qui se forme à partir de la répétition de plusieurs phénomènes atmosphériques.

Ce n'est donc pas fortuit que Gracq mette son personnage sur un lieu élevé. Ce dernier, en plongeant dans une matière du monde vécu, éprouve sur le mode immédiat des sentiments d'étonnement et d'angoisse. Ces sentiments sont les germes premiers de la constitution du récit. Ainsi, une sorte de communication se réalise entre l'étrangeté inquiétante du monde et le héros-observateur. En confrontant le monde extérieur, Albert manifeste une subjectivité originaire. Pourtant, il n'est emporté que par les suggestions du monde extérieur et non pas par la projection de cette subjectivité envahissante. Dans ce cas, l'orage et la pluie ne sont que des signes annonciateurs attribuant au paysage le rôle cardinal, alors que la subjectivité d'Albert constitue la réponse à l'appel de l'aura.

366 ARFEUX, Marc-Henri. *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq. op. cit.*, p. 70.

367 *Au château d'Argol*, p. 19.

Désormais, les véritables étapes du drame vont se jouer dans et par les différents aspects du paysage d'Argol. Le premier rôle est donné alors au monde. C'est lui qui agit sur les personnages et qui révèle à l'âme une certaine virtualité indéfinie. Les présages, vus de la terrasse, témoignent d'un processus de révélation mis au contact de l'observateur.

2- Du dedans au dehors : la fenêtre

Œil du lieu clos, la fenêtre est une ouverture offrant un accès au monde extérieur. Elle est le relais qui permet d'observer depuis l'intérieur l'univers extérieur. Ainsi, cette ouverture occupe-t-elle une place non négligeable dans l'œuvre romanesque de Gracq. Son personnage se trouve souvent accoudé ou perché à ce lieu qui le laisse s'évader momentanément dans le paysage du dehors et s'éloigner mentalement du lieu où il se trouve. Être sur un lieu élevé est aussi la posture de l'écrivain qui affirme dans *Lettrines 2* posséder à Sion un « petit appartement perché au-dessus de la mer » lui permettant de parcourir l'horizon :

« [...] c'est en avançant jusqu'au balcon seulement, à marée haute, qu'on découvre à ses pieds une étroite lisière de terre qui plonge vers l'eau en falaise courte. Devant soi, on a l'île d'Yeu, qu'on aperçoit à l'horizon par temps très clair, un jour sur trois »³⁶⁸.

L'écrivain et les personnages s'attachent donc à la même posture. La fenêtre ouvre le chemin de la contemplation de l'horizon et de l'au-delà inconnu. Autrement dit, elle autorise la communication avec le cosmos, car elle offre à l'esprit la possibilité d'embrasser le monde à travers un panorama extérieur. Puisqu'elle met le personnage en rapport direct avec l'univers, cette fonction lui assigne un rôle central dans la structure du roman.

En général, les architectures de Gracq sont spacieuses et ouvertes. L'ouverture sur l'extérieur est assurée par les fenêtres et leurs équivalents. Rares sont les fenêtres fermées dans les châteaux gracquiens. Elles donnent toujours sur la mer, la forêt ou l'horizon, parfois elles sont dépourvues de volets. Cette ouverture accorde à la construction, comme le note Michel Murat, « des valeurs positives de mouvement vital, de respiration, de disponibilité, de remise en jeu : bref, l'attente anxieuse et exaltée d'une explosion des possibles »³⁶⁹. La fenêtre joue donc un rôle dans l'attente du guetteur fixant l'horizon d'un œil aigu. Elle donne naissance à un autre monde d'où proviennent les possibles

368 GRACQ, Julien. *Lettrines 2. op. cit.*, p. 329.

369 MURAT, Michel. *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq. op. cit.*, p. 42.

virtualités. L'espace imaginé ou regardé depuis la fenêtre promet quelque chose, c'est un espace de liberté, de rencontre ou d'action. La valeur réelle de la fenêtre, elle l'acquiert de ce fait. Outre qu'elle atténue l'obscurité et l'odeur du lieu verrouillé, elle reste avant tout une échappée vers l'extérieur. C'est le lieu de la contemplation passive à partir duquel l'ouverture au monde se réalise.

2-1 Un modèle de l'ouverture

Rien n'échappe, semble-t-il, à l'imaginaire de Gracq, tout est décrit. Ainsi l'aspect extérieur de la fenêtre est-il l'occasion d'un arrêt prolongé pour l'esprit descriptif du visiteur d'Argol. C'est dans *Au château d'Argol* que Gracq la décrit minutieusement et lui consacre un passage assez long. La description pourrait être le modèle par excellence pour les fenêtres des romans gracquiens :

« Les fenêtres basses offraient toutes la forme de rectangles bas et très allongés, et il était alors visible que l'architecte s'était inspiré du dessin de certaines meurtrières pratiquées dans les châteaux forts anciens pour le tir des couleuvrines. [...] Les fenêtres hautes étaient constituées par des arcs d'ogive d'une élévation et d'une étroitesse surprenantes, et la direction de ces lignes verticales, élancées et presque convulsives, formait avec la crête lourde et horizontale, des parapets de granit de la haute terrasse un contraste accablant. Toutes les fenêtres étaient garnies de vitraux aux formes anguleuses et irrégulières, sertis dans des lames de plomb »³⁷⁰.

Ce qui frappe Albert dès le premier instant, c'est la rareté des ouvertures dans cet immense édifice incongru. Pourtant, il distingue la forme différente des fenêtres hautes de celle des fenêtres basses. La distinction n'est pas futile et tient un rôle dans le jeu très particulier de la lumière et de l'ombre. Ce jeu ranime le château d'Argol et dessine le rapport entre l'intérieur clos et l'extérieur fait d'un ciel brumeux. Le jeu avertit les habitants de l'arrivée de quelque chose dans ce lieu délaissé. En revanche, la forme différente de ces deux types de fenêtres hautes et basses met en lumière l'opposition entre les deux axes de la quête (l'axe vertical et l'axe horizontal) : opposition qu'établit la construction même du château. Les fenêtres hautes en ogive soulignent bien ce contraste. Or, les fenêtres basses et allongées dessinent « de longues stries horizontales » qui forment un « quadrillage lumineux »³⁷¹ avec les colonnes blanches et avec la lumière verticale venue des fenêtres hautes. La rareté des fenêtres, la diversité de leur aspect et l'inégalité de leur distribution éveillent chez Albert un sentiment de manque de sécurité. Ce sentiment est aggravé,

370 *Au château d'Argol*, pp. 11-12.

371 *Ibid.*, p. 13.

lorsque le bâtiment lui semble comme un de ces châteaux anciens (dont l'évocation suffit elle-même à ranimer l'angoisse). La comparaison avec « un soupirail inquiétant » intensifie encore ce sentiment. Le choix des vitraux épais sertis de lames de plomb renforce l'idée ; il montre qu'il s'agit d'un château noir ressemblant au château du roman anglais ou du conte. Gracq insiste beaucoup sur ce fait. Il n'hésite pas à emprunter un élément de l'univers gothique chaque fois qu'il le trouve nécessaire.

Contrairement à son rôle habituel, la fenêtre dans *Au château d'Argol* n'obéit pas à la même structure de l'observation. Elle a une fonction purement narrative, c'est-à-dire provoquer le sentiment d'angoisse associé à l'espace intérieur. En fait, la pénétration des rayons solaires, au moment du crépuscule, dans la salle à manger couverte de dalles de cuivre rouge, aboutit à colorer le château d'un rouge sanglant. Une composition cruelle de couleurs et de lumière se produit lors de la rencontre du rouge métallique et du rouge solaire, elle pousse Albert à s'interroger sur l'effet réel caché derrière cette fusion. Fusion brutale qui engendre la peur et force l'âme à se réfugier en elle-même contre cette « mélancolie solennelle et glorieuse »³⁷². L'éclat ne va pas sans dire quelque chose. Le château devient plus loin le lieu du drame : c'est dedans qu'est annoncée la mort de Heide. D'ailleurs, le rouge sanguinolent fait penser aux multiples scènes sanglantes du drame : viol de Heide, plaie d'Herminien frappé par son cheval. Rappelons aussi que l'histoire s'est terminée par la scène d'Herminien poignardé. Ce qui veut dire que les différents épisodes d'Argol sont éclaboussés de sang. Le château d'Argol est donc un lieu condamné du malheur : voilà l'effet que la lumière crépusculaire laisse entendre chez le héros comme chez le lecteur. Ainsi le terme « rouge » attire notre attention par sa répétition trois fois dans la page 14, tandis que l'adjectif qualificatif « sanglant » souligne une seule présence. Le moment crépusculaire devient ensuite celui de tous les autres événements dramatiques du récit. Le crépuscule, ce moment précieux de la mélancolie romantique, Gracq le choisit pour chanter le malheur du château d'Argol. Ce moment décisif du jour qui met fin à la journée et annonce le début de la nuit explique la conception de la mort chez Gracq. D'après lui, la mort est à la fois fin et commencement : elle met fin à la vie et donne naissance à une autre dans un autre monde. C'est pour cela que la scène ultime de la mort dans chaque récit reste suspendue.

Jamais la fenêtre ne prend son sens réel d'échappatoire dans cette fiction. Sa fonction consiste à assurer la liaison entre l'intérieur et l'extérieur et à exciter la sensation visuelle.

372 *Au château d'Argol*, p. 14.

Par différence aux autres organes sensoriels, l'œil reste très sensible à l'effet cruel que le soleil produit à l'intérieur de l'édifice et que la disposition irrégulière des fenêtres en haut et en bas participe à élaborer. La diffusion de la lumière solaire dans le château oppresse l'âme d'Albert et lui fait quitter d'un pas rapide l'intérieur pour rejoindre l'extérieur. L'extérieur est ainsi une forme d'échappatoire et de délivrance du corps fermé du château. Ceci schématise la délivrance de l'âme qui, quittant la vie terrestre, accède à une vie d'errance plus large :

« Cette stratification, qui rendait tous les plans immédiatement sensibles à l'œil, [...] exaltait l'âme jusqu'à une sorte de délire joyeux qui pénétra le cœur d'Albert tandis que d'un pas rapide il s'élançait dans la cage de l'escalier de bois vernis de la tourelle »³⁷³.

À la sensation contradictoire du « délire joyeux » causé par le soleil répond le besoin de regarder le monde extérieur. À ce besoin, Albert ne s'attarde pas à répondre, il monte tout de suite sur la terrasse et observe le paysage. Définie comme *topos* ne représentant ni le dedans ni le dehors, mais l'extérieur transposé à l'intérieur ou l'inverse, la terrasse devient dans *Au château d'Argol* le substitut de la fenêtre. C'est le seul lieu qui appartient à la fois à la construction humaine et au monde. De la terrasse, Albert rejoint le dehors et regarde à perte de vue sans être regardé, tout en dominant l'espace. Il se met directement au contact de l'univers, les sensations auditive, olfactive, tactile et visuelle prennent en charge la perception de l'espace. Albert sent la fraîcheur de l'air et parvient à entendre le claquement des vagues. Ce qui importe, ce n'est pas ce qu'il écoute, mais ce qu'il voit. Car c'est la sensation visuelle qui le rapproche de l'horizon et du lieu désiré. L'œil fasciné par l'ouverture au paysage balaie librement l'étendue spatiale, surtout quand rien ne perturbe son parcours visuel. À ce moment de fascination, Gracq laisse volontairement son héros jouir d'un spectacle pur, clair et sans obstacle. Ainsi, Albert parcourt la région, aucun barrage ne vient déranger cette circulation.

2-2 Un piège pour le regard

En décrivant les chambres du château d'Argol, Albert mentionne la véritable fonction de la fenêtre : plonger le regard dans le paysage extérieur. Pourtant, ce rôle n'est pas joué dans ce récit :

« Chaque chambre était éclairée par une longue rainure horizontale, large de trois pieds, et qui s'ouvrait à un pied à peine du sol, courant tout au long d'une des faces de la muraille où s'appuyait

373 *Au château d'Argol*, p. 15.

le lit, de sorte que le dormeur à son réveil plongeait son regard malgré lui dans le gouffre des arbres »³⁷⁴.

Par opposition aux autres romans, le passage ci-dessus ne montre pas un personnage accoudé à la fenêtre. Il met seulement en évidence la fonction réelle qui sera celle des ouvertures dans les autres intrigues. La description célèbre uniquement la situation dans laquelle vont se trouver les hôtes d'Argol. Ceux-ci sont soumis malgré eux à l'activité du regard. La disposition étrange de la fenêtre force le personnage du récit d'Argol à regarder vers l'extérieur. Le narrateur annonce plus loin qu'Herminien, « couché sur son lit », plonge impérativement son œil sur les « bois mélancoliques de Storrvan »³⁷⁵. C'est probablement la seule fois que la fenêtre sert de relais pour le lieu d'attrance. L'intérieur se transpose ici à l'extérieur. Dans ce roman, la fenêtre a une fonction unique de laisser les lumières solaires entrer à l'intérieur du château, en participant au rôle narratif du paysage. Sous la pression extérieure, le personnage gracquien peut pressentir l'événement à venir.

En revanche, dans *Un balcon en forêt* la fenêtre tient bien son rôle d'échappatoire qui permet le passage d'un lieu clos à un espace illimité. C'est ainsi qu'est considérée la fenêtre au début du roman. Grange, qui se dirige vers la maison forte, passe la première nuit à Moriarmé dans une chambre oppressante. Son odeur douceâtre de pommes pourries l'étouffe et l'oblige à ouvrir immédiatement la fenêtre. Ce fait exprime tout d'abord le désir de respirer et la volonté de changer d'air. Mais la fenêtre, en tant qu'ouverture sur l'extérieur, prend aussitôt sa véritable fonction. Grange réagit d'emblée par un mouvement qui l'isole du lieu où il se trouve, tout en tirant le lit contre la fenêtre ouverte :

« Couché sur le côté, son regard plongeait sur la Meuse ; la lune s'était levée au-dessus de la falaise ; on entendait seulement le bruit très calme de l'eau qui glissait sur la crête d'un barrage noyé, et les cris des chevêches perchées tout près dans les arbres de l'autre rive. La petite ville s'était dissoute avec ses fumées ; l'odeur des grands bois glissait des falaises avec le brouillard et la noyait jusqu'au fond de ses ruelles d'usines ; il n'y avait plus que la nuit d'étoiles, et autour de soi ces lieues et ces lieues de forêt. [...] Il s'endormit, sa main pendant de son lit au-dessus de la Meuse comme au bordage d'une barque »³⁷⁶.

Par opposition aux personnages d'Argol, Grange plonge volontairement ses regards sur la Meuse : la fenêtre ne lui impose pas son emprise. Cette position préliminaire annonce la posture préférée du héros de ce roman. C'est à travers la fenêtre qu'il parvient à

374 *Ibid.*, p. 17.

375 *Au château d'Argol*, p. 40.

376 *Un balcon en forêt*, pp. 6-7.

communiquer directement avec le monde et à oublier momentanément l'atmosphère étouffante de la chambre. Les organes sensoriels assurent comme d'habitude ce contact et le rôle de l'œil devient plus évident. Le regard arrache Grange du monde de l'ici et l'implante dans l'ailleurs forestier. Grange manifeste son indifférence à l'environnement de guerre naissante et songe aux nuits prometteuses de la forêt. La lune, les étoiles participent de même à la floraison de la sensation heureuse. Ainsi, le geste consistant à diriger la main vers le ciel sur lequel se termine le paragraphe témoigne de cette euphorie.

Pour Jean Bellemin-Noël, tous les éléments nécessaires pour élaborer l'immersion existent dans ce texte. La chambre devient, sous l'effet de la nuit, de la lune et du sommeil, « un berceau, voire un ventre ». La sensation de joie dans ce cas est redevable au retour au sein maternel. Encore une fois apparaît l'envie de rétablir un contact avec l'eau-mère qu'évoque la présence de l'eau et de l'obscurité nocturne. Voilà où se situe la clé de l'aventure de Grange. Le texte nous entraîne de prime abord « dans une même direction, sur deux voies parallèles, conquérir un espace inconscient [qualifié] soit d'imaginaire soit de maternel »³⁷⁷.

2-3 L'échappatoire

Ce qui caractérise les fenêtres de la maison forte, c'est qu'elles sont sans volet et ouvertes tout le temps, telle que la petite fenêtre de la chambre de Grange au premier étage. Donnant sur les bois, elle assure une belle vue sur le paysage forestier. Cependant, elle n'est jamais utilisée pour observer les chars allemands. Au contraire, elle est le chemin royal qui s'ouvre à la contemplation des Ardennes. Pour cela, Grange préfère travailler devant cette petite fenêtre. Parfois, il se penche pour découvrir la perspective du chemin. Nombreux sont les passages qui célèbrent la fenêtre comme échappée vers l'extérieur et qui insistent sur son rôle de provocation du regard. Autrement dit, les fenêtres complètent le rôle de l'espace extérieur, car elles attirent le regard et obligent les yeux à plonger dans le paysage :

« Parfois les rayons couissant devant sa fenêtre sans rideaux éveillent Grange au milieu de la nuit, [...] il se levait et s'accoudait à la croisée, et regardait un moment les étranges colonnes de lumière tourner lentement, cauteusement dans le ciel d'hiver ; [...] Mais dès que les signes avec le matin s'éteignaient dans le ciel, le Toit retournait à la vie sauvage »³⁷⁸.

377 BELLEMIN-NOËL, Jean. *op. cit.*, pp. 36-38.

378 *Un balcon en forêt*, pp. 57-58.

La fenêtre devient immédiatement le lieu d'élection d'où Grange regarde le ciel lumineux. L'acte de « regarder » se définit comme une expérience sensible du monde. Grâce à lui, l'espace se déchiffre. Pendant la contemplation absorbante, l'observateur franchit les limites en s'inscrivant dans un vaste réseau de sens. Les signes latents dont il parle dans ce passage réapparaissent plus loin dans les pages 105-106 mais avec plus de précision. Ils s'éclaircissent au moyen de la métaphore :

« Vers deux heures du matin, il se réveillait. Une fraîcheur le faisait frissonner et tombait de la fenêtre ; il se leva pour la fermer. La nuit était parfaitement calme, et cependant elle ne dormait pas tout à fait : quand on regarde attentivement la ligne à peine plus sombre qui fermait les bois à l'horizon, on voyait le ciel au-dessus d'elle, à de long intervalles, s'éveiller d'un rapide, d'un imperceptible cillement de lumière. C'était un clin d'œil sec et isolé, sans rien de la palpitation molle des éclairs de chaleur ; on eût dit plutôt que derrière l'horizon, à coups réguliers, un marteau lourd écrasait le fer rouge sur une énorme enclume ».

Ce sont encore la sensation tactile (« fraîcheur »), auditive (« bruits ») et visuelle (« lumières ») qui le mettent face-à-face avec le monde perceptible et qui assurent l'expérience sensorielle de l'espace. Du haut de la fenêtre, l'aspirant obtient une vue d'ensemble due à sa position et à l'ouverture de l'espace qui s'étale devant lui. Cependant l'étalement de l'étendue terrestre vers l'étendue cosmique rend l'espace sans limite, c'est-à-dire difficile à le saisir. Pour que l'espace soit saisi dans une structure, les organes des sens, la vue, l'ouïe et le toucher s'éveillent. L'œil arrive à distinguer d'emblée les éclairs intermittents qui troublent le calme de la nuit. « Cillement », « clin d'œil sec et isolé » ne sont en effet que des feux guerriers déclarant l'éclatement de la guerre à laquelle le guetteur reste insouciant. Ce qui affirme encore son déclenchement, c'est le recours à ces termes : « enclume », « rosissait », « cliquetait ». La gravité de l'événement est soulignée encore par des mots aptes à créer un effet sonore désagréable, c'est-à-dire plats et dépourvus de qualité poétique (« bruit », « marteau », « écrasait », « fer »)³⁷⁹. La description accorde une importance équivalente à la perception visuelle et auditive. Examinons maintenant le lieu d'où Grange relance ce regard prolongeant devenant plus tard une fascination. La fenêtre renforce en effet le pouvoir-voir³⁸⁰ de l'observateur et

379 *Un balcon en forêt*, pp. 105-106.

380 Dans *Du descriptif*, Philippe Hamon tente d'introduire une sorte de syntagme-postiche pour la description tributaire d'une compétence du personnage délégué à la vision. Pour lui, « le voir du personnage suppose et réclame un *pouvoir voir*, un *savoir voir*, un *vouloir voir* de ce personnage » qu'il représente de la façon suivante :

Vouloir voir -> savoir voir -> pouvoir voir -> VOIR ->DESCRIPTION. Paris : Hachette supérieur, 1994, p. 172.

accentuée en même temps la puissance d'attraction de l'espace extérieur. En raison de son ouverture sur le dehors, elle attire les yeux et force les regards à y plonger. Nous pouvons dire que la fenêtre constitue un élément essentiel dans les structures de l'espace. Outre qu'elle donne vision de l'extérieur et accorde au guetteur le sentiment de la domination, elle conduit à cerner l'objet de la quête. D'où son importance dans la relation entre le sujet et l'objet de désir. Son rôle s'affirme de nouveau sur le plan diégétique du récit, lorsqu'elle attire l'attention de l'observateur sur les signes prémonitoires. Le récit gracquien trouve donc son rythme fondamental dans une alternance que symbolisent les postures de la marche et du guet.

Malgré le fait que les signes certifient l'avènement de la guerre, Grange la rejette. L'interrogation qui clôt la scène en témoigne : « C'est très loin, songe-t-il, du côté de Bouillon, peut-être de Florenville. Mais qu'est-ce que c'est ? ». L'interrogation met en évidence un seul fait : l'étonnement de l'observateur. Restant sous l'effet de l'envoûtement des signes, Grange refuse toute alerte. Les signes demeurent pour lui une énigme. Michèle Monballin voit dans l'attachement des signes au réseau cosmique (« lueurs boréales », « aurore boréale », « bizarres météores »)³⁸¹ une annonce préalable d'engagement du sujet dans la quête herméneutique. Ce dernier s'interroge sur l'autre monde lointain ouvert grâce à la luminosité cosmique. En intensifiant le pouvoir d'attraction du cosmos, le régime nocturne le valorise, en métamorphosant ses dimensions dans le sens de la grandeur. Dans cette immensité cosmique, Grange plonge ses regards dans l'espoir de franchir les limites du lieu interdit et de trouver une réponse à sa question. Voir se justifie donc dans la logique de cette quête de signe et de sens.

D'après Philippe Hamon, toute description dépend de la compétence du descripteur qui doit savoir comment décrire. Ses perceptions sensorielles se mettent en éveil, mais c'est toujours le regard qui assume l'acte de décrire. En d'autres termes, c'est le « Savoir voir » qui donne une crédibilité à la description. De ce fait, le regard du personnage doit être lui-même justifié. C'est pour cela que le descripteur se trouve doué généralement d'un regard aigu ou qu'il fournit parfois d'un instrument optique permettant de démultiplier la vision de parcourir facilement l'horizon. Pour obtenir certaines visions, des lieux, des postes et des positions sont réclamés. Le panorama exige par exemple un personnage perché sur un lieu élevé et une lumière suffisante soit naturelle (soleil, lune) soit artificielle. Car la précision du détail dans le paysage décrit est tributaire de la mention du regard. Telle est

381 *Un balcon en forêt*, pp. 57, 90, 106.

exactement, comme nous l'avons vu plus haut, la situation du personnage gracquien. Cela finit par définir son désir de la contemplation et du regard par celui du voyeurisme. Ainsi, la description du ciel de la Meuse est-elle assumée par un personnage placé à la fenêtre, tandis que les feux guerriers servent de support pour le regard. Autrement dit, toutes les conditions nécessaires à une description exacte existent dans le texte de Gracq. Pour mieux voir, Grange se déplace, il monte dans le faux grenier de la maisonnette et allume sa lampe électrique. Lorsqu'il laisse de la lucarne son regard glisser par-dessus les hautes branches du taillis, le monde devient devant lui plus clair. Cette position assure une description détaillée du paysage de la Meuse. De ce fait, la fenêtre « notamment, thématisme du pouvoir-voir du personnage, sera un élément privilégié de cette thématique postiche. Son « cadre » annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le « tableau » descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art »³⁸².

Dans *Un beau ténébreux*, la fenêtre devient une composante essentielle de la fiction en raison de sa structure narrative. C'est à travers son journal que Gérard raconte ses journées et celles des vacanciers de l'Hôtel des Vagues. Comme tous les personnages de Gracq, Gérard aime se tenir à la fenêtre qui est avant tout un lieu de regard fournissant un point de vue vers l'extérieur :

« Accoudé à ma fenêtre, cet après-midi, je prenais pour la première fois conscience de ce qu'il y a d'extraordinairement théâtral dans le décor de cette plage. Cette mince lisière de maison, qui tourne le dos à la terre, cet arc parfait rangé autour des grandes vagues où l'on ne peut s'empêcher d'imaginer la mer forcément plus sonore »³⁸³.

Donnant sur la mer, la fenêtre assume dans ce roman un rôle important qui conclut peut-être la quête de tous les personnages de Gracq. Gérard, ce guetteur gracquien qui rêve de posséder le monde et de connaître le secret ultime de l'univers, dit explicitement son vœu : la recherche d'un « centre » où les contradictions disparaissent et où la connaissance est accessible. Le lieu élevé peut s'entendre dans ce cas, selon Marie Francis, comme un point permettant la domination du monde qui comprend le centre de gravité, et non pas comme un thème lié au psychisme ascensionnel.

Puisque la mer et la forêt sont des éléments privilégiés dans la fiction romanesque de Gracq, la fenêtre s'ouvre généralement sur elles. C'est le cas des fenêtres du palais

382 HAMON, Philippe. *Du descriptif. op. cit.*, p. 174.

383 *Un beau ténébreux*, p. 131.

d'Aldobrandi qui s'ouvrent sur la lagune. Accoudé à l'une des croisées ouvertes, Aldo contemple la nuit calme, l'horizon et la mer vide, tout en sentant la proximité d'un appareillage définitif où tout sera décidé :

« La faible oscillation des reflets sur les murs, les traînées lumineuses [...], le silence tendu dans le noir de cette passerelle endormie au-dessus d'un profond et confus remue-ménage, me rappelaient la nuit du *Redoutable*, évoquaient l'idée d'un appareillage »³⁸⁴.

La posture en surplomb et le regard jeté à travers la fenêtre sont aussi des moments décisifs dans la trame du récit gracquien. Ils décident le destin de l'observateur et des autres personnages. En obéissant à la force de l'espace, le sujet regardant s'engage involontairement dans l'événement. Concluons que la suppression de la narration ne laisse aucun effet indésirable sur le développement du récit ; la description assume bien son rôle narratif et assure la compréhension de l'histoire.

3- De la contemplation à la fusion

Dans l'expérience sensorielle de l'espace, le rapport entre le sujet et l'objet de désir se définit bien. Il n'a jamais été un rapport de type vertical, c'est-à-dire un rapport en un sens unique. Au contraire, il est horizontal et favorise de la sorte le dialogue. Le sujet en quête de son objet est pris par la puissance de l'espace extérieur, au point qu'il oublie son entourage pour communiquer avec lui. Ainsi, le sentiment de domination se transforme en dépossession de soi-même ; des expressions telles que « malgré moi » ou « malgré lui » expriment la puissance de l'espace sur l'observateur. Ce dernier cesse d'être un sujet désirant pour devenir un objet visé par l'espace. Il n'est plus qu'une tension désirante engagée dans une dynamique où le désir se nourrit de sa propre intensité. Il se substitue à l'objet qui éveille chez lui ce désir. C'est maintenant l'espace qui part à la quête de l'homme et qui interpelle ses sens pour créer une sorte de communication et d'échange. La relation entre eux prend la forme d'un objet résolu en sujet. Autrement dit, l'espace n'est pas seulement objet de désir, mais aussi le sujet même de la quête. Ce qui veut dire que la relation entre sujet et objet de désir n'est pas stable. Elle est mutuelle et se développe pendant toutes les étapes de la quête.

Au cours de la contemplation du beau paysage, l'observateur gracquien cède à son charme et se soumet totalement à sa provocation. Il suit son emprise et se sent dépossédé de soi :

384 *Le Rivage des Syrtes*, p. 638.

« Le paysage était d'une si surprenante et si singulière beauté que d'un accord tacite nous arrê tâmes nos deux voitures sur le bord du lac, et, longtemps, sans parler, nous demeurâmes absorbés par le spectacle »³⁸⁵.

La fascination que le paysage opère sur le personnage s'élargit pour devenir une sorte de soumission au profit de l'espace. Ainsi, ce dernier paraît-il l'agent provocateur des événements. Et c'est lui qui décide encore le dénouement.

Nous avons déjà mentionné que le personnage gracquien se trouve toujours en vacances, sans tâche précise ou détourné de sa mission officielle. Cette situation circonstancielle devient un facteur favorisant la contemplation durant laquelle il s'incline devant la puissance de l'espace. Lieux de regard, la fenêtre et la terrasse ne sont pas seulement des lieux d'attrance, elles servent aussi de médiation pour le lieu extérieur. C'est à partir d'elles que le guetteur contemple sans obstacle l'univers. En contemplant le monde sans borne, le personnage se sent soudain absorbé par un paysage si fascinant et devient proie de son charme. L'espace le sollicite et le rend incapable de s'exprimer. La contemplation finit pour devenir fusion. En acceptant l'influence extérieure, le regard désirant se transforme en regard désiré. Sur le plan linguistique, la dialectique de la fusion s'introduit dans la plupart des cas par la réduction du personnage (sujet) à un être transparent, l'utilisation du pronom personnel « on » l'affirme :

« L'espace soudain sensible, clair et liquide, comme une chose qu'on peut boire, qu'on peut absorber »³⁸⁶.

L'exemple montre que l'homme et l'espace sont mis à un niveau d'égalité. Le processus de l'absorption se passe de l'un à l'autre.

Nous pouvons conclure l'effet de l'espace sur l'être gracquien de la manière suivante. Sur le plan syntagmatique du récit, l'espace (placé sous la forme d'un vouloir) exerce une influence sur le personnage (constituant un vouloir-faire). L'influence marque son âme, allonge les moments de l'attente, aggrave chez lui le sentiment de solitude et le pousse enfin vers l'événement. Autrement dit, la soumission à la force extérieure le rend capable de se lancer dans l'action. Un transfert de vouloir définit le comportement du personnage gracquien comme sujet réel pourvu d'un vouloir et d'un objet à réaliser. Au niveau paradigmatique, l'attente dans laquelle le personnage se trouve se résume en deux catégories opposantes angoisse/désir. Ceux-ci définissent l'état du personnage pendant tout

³⁸⁵ *Un beau ténébreux*, pp. 154-155.

³⁸⁶ *Un beau ténébreux*, pp. 163-164.

les moments du récit. Gracq a rendu à l'espace son importance. Son originalité réside dans le fait qu'il n'a pas donné la vie à l'espace, mais il a fait découvrir l'existence de cette vie à l'homme.

La contemplation n'est pas une étape fortuite dans les moments du récit. Au contraire, cette étape, outre qu'elle est guet voire attente, institue la tension entre le sujet et l'objet de la quête. C'est pendant ces moments que s'ouvrent aussi les portes de l'autre monde et se détermine le véritable objet de la quête. Dans l'œuvre romanesque de Gracq, l'horizon et le Farghestan que nous allons étudier dans le chapitre suivant se présentent comme le substitut de ce monde-là.

Chapitre 3

Un au-delà invisible

La préférence attribuée au lieu élevé dans les écrits de Gracq ne vient pas seulement du fait qu'il ouvre aux personnages une belle vue panoramique, il les oriente aussi vers le point magnétisé de l'espace. La position en surplomb leur montre une étendue d'espace non explorée dont l'horizon dessine encore les contours. Autrement dit, elle dirige le regard vers la ligne de l'horizon qui fait le partage entre ce qui est vu de l'espace et ce qui ne l'est pas. L'altitude, outre qu'elle accorde au guetteur une sensation agréable de domination et de possession de l'espace, donne corps à un autre monde lointain et invisible qui pourrait être le substitut de l'au-delà inconnu. C'est un monde secret qui promet à l'homme l'acquisition de quelque chose comme la vérité et la connaissance du monde, de soi-même ou des autres. Le lieu élevé devient donc un relais pour le lieu de la révélation qui engage l'homme dans une quête herméneutique. C'est le cas d'Albert et de ses homologues dans les autres récits. Albert, le premier héros, que Gracq lui assigne cette mission, détermine dès les premières pages d'*Au château d'Argol* son objectif et celui des autres : la connaissance du secret de la vie. Pour atteindre ce but, le guetteur doit franchir les limites du monde visible et entrer dans le monde invisible. Sa posture circonstancielle sur un belvédère le met au seuil de ce monde et renoue immédiatement le lien avec le monde spirituel. C'est ce que Gracq sent effectivement lors de son ascension de la montagne magique Montségur. Le mont lui accorde une sensation d'être au contact du monde céleste :

« Au nord, une autre porte ouvre sur l'abrupt vertical, bée sur des lointains bleuâtres, splendides »³⁸⁷.

Lieu de provocation, l'au-delà augmente le pouvoir d'attraction de l'espace extérieur. Il provoque le départ du personnage en vue de le découvrir. Cet appareillage est un instrument privilégié de la révélation qui concerne son destin et celui des autres. Cependant la distance paraît le grand obstacle qui retarde l'accomplissement de la rencontre avec le monde invisible. Car l'horizon n'est jamais un vrai lieu, son immatérialité prolonge le chemin et empêche l'accessibilité à ce lieu. L'horizon est à l'évidence insaisissable, il se trouve hors de portée de l'homme. Lorsque celui-ci tente de s'avancer vers lui, l'horizon recule. Ce recul donne au paysage une profondeur infinie et une immensité incommensurable qui se révèle plus tard le lieu de son occupation. Le caractère immatériel de cette ligne crée alors son charme. L'horizon est désormais l'objet du regard qui attend la plénitude d'une vision. Mais cette attente se prolonge, parce que la vision ne s'accomplit pas tout de suite. Le rapport entre l'attente et la vision est très étroit ; d'après Maël Renouard, regarder veut dire attendre. Le regard s'achève en vision, s'épuise sinon à vouloir voir. Le guetteur voit au moment où il cesse de regarder – d'attendre. Car si « le regard attend, la vision conclut l'attente, elle en est la résolution »³⁸⁸. Cela explique le comportement du personnage gracquien qui ne cesse de regarder, tout en aspirant à mettre fin à son attente par une vision de quelque chose venant de là-bas. Nous pouvons nous rendre compte de la raison pour laquelle l'attente devient le thème majeur des romans de Gracq.

Point de contact entre l'ici et le là-bas, l'horizon fascine. Il ouvre le paysage sur le mystère d'un lointain inviolable, métaphore de l'au-delà inconnu. D'une autre manière, l'horizon propose un accès vers l'infini et un passage vers l'ailleurs. Dans l'œuvre romanesque de Gracq, deux éléments offrent la possibilité d'accéder au monde inconnu : l'horizon et le Farghestan. Si l'horizon est une réalité évidente connue de tout le monde, le Farghestan est un pays fictif né dans l'imaginaire créatif de l'écrivain. Ce pays remplace l'au-delà dans *Le Rivage des Syrtes* où Gracq nomme pour la première fois ce monde. L'écart dans l'espace reste dans les deux cas la condition essentielle du magnétisme. Car le regard attend ce qui est au loin et au bout d'une perspective. L'éloignement dans l'espace, qui est la contrepartie de l'éloignement dans le temps, donne à voir également l'avenir et révèle à

387 BOISLEVE, Jacques. « Hauts lieux gracquiens ». Dans 303. Nantes : 2006. N° 93. *Julien Gracq*. p. 80.

388 RENOARD, Maël. *L'Œil et l'attente sur Julien Gracq*. Chambéry : Comp'Act, 2003. p. 10.

l'œil le sens de l'attente. L'œil tend donc vers un dévoilement du monde et vers une révélation.

I- Entre le visible et l'invisible

Tout paysage perçu d'un point de vue unique révèle au regard une certaine étendue correspondant à une partie d'espace où se trouve l'observateur. Cette étendue qui donne à elle seule la mesure du monde possède une ligne qui est la marque exemplaire de l'alliance entre le paysage et le sujet regardant. Cette marque d'alliance est appelée horizon ; elle ouvre le paysage sur une profondeur infinie, tout en liant le visible à l'invisible. De ce point de vue, le terme ne désigne pas seulement la limite mais aussi l'étendue visible que le regard peut balayer sans obstacle, et encore l'espace dissimulé derrière lui. À la différence de l'espace cartographique et géométrique, chaque paysage réel possède un horizon qui dessine ses contours. L'horizon n'existe que pour un sujet regardant dont le champ visuel se confond avec une perspective. En distendant le visible, la perspective ouvre à une sorte de spatialité qui étend l'espace au-delà de la limite de l'espace visible. L'horizon constitue donc en lui-même le lien entre l'espace invisible et le sujet qui le regarde. Il devient la marque de sa présence au monde et la pulsation même de son existence. Autrement dit, l'observateur n'a d'existence qu'à travers un espace offert au déploiement de ses pouvoirs. De même, le paysage ne prend consistance qu'au regard d'un sujet observateur. D'après Michel Collot, l'horizon est la frontière qui permet au guetteur de s'approprier le paysage et de le définir comme son territoire, comme espace à portée de regard et à disposition du corps. Car « le paysage n'est pas seulement vu, il est *habité*. Le parcours du regard ne fait qu'anticiper sur les mouvements du corps ; le *voir* renvoie immédiatement à un *pouvoir* »³⁸⁹. En regardant le paysage, le contemplateur a l'impression de pouvoir l'embrasser effectivement par les mains. À ce moment de contemplation, le paysage « est ressenti comme un prolongement de l'espace personnel, son ampleur mesure l'envergure d'un corps propre agrandi aux limites de l'horizon »³⁹⁰. L'horizon se définit alors par un rayon d'action et celui de la vue. L'écart qui unit et sépare à la fois l'observateur et l'horizon revêt d'ailleurs une autre importance dans l'expérience spatiale. Cette importance est acquise du fait que la distance possède en elle-même une signification spatio-temporelle liée à l'image de l'avenir. La partie invisible du paysage correspond en réalité à

389 COLLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux I, XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 1988, p. 12.

390 *Ibid.*, pp. 12-13.

une partie de vie non explorée. De ce fait, le regard du personnage gracquien porté vers l'horizon peut être compris comme une aspiration vers la connaissance de l'inconnu ou comme une vie élançée vers le futur. Étant donné que la profondeur de l'espace devient le synonyme de la profondeur du temps, l'horizon lointain signifie l'avenir et jamais le passé. L'intérêt attribué à l'horizon dans les œuvres littéraires est dû effectivement au rôle qu'il peut jouer dans la constitution du rapport entre l'ici et là-bas d'un côté, entre la terre et le ciel d'un autre. Ainsi, l'horizon devient l'objet de toiles des plusieurs peintres du XIX^e siècles qui s'intéressent à la représentation du paysage. Cela traduit l'aspiration à un espace conquis par le regard et converti par la médiation artistique. Les toiles de Caspar David Friedrich sont un bon exemple, elles mettent en scène un homme face aux forces de la nature. À titre d'exemple, citons aussi « Le Voyageur contemplant une mer de nuage » en 1818. La puissance du tableau réside dans sa surface, qui s'ouvre sur une profondeur où la vue peut s'étendre à perte de vue. Il propose une autre manière d'appréhender le réel, plus ouvert au regard et au pouvoir du sujet regardant. Nous nous demandons ici si la peinture constitue un élément d'inspiration pour Julien Gracq. Dressé verticalement dans l'espace, l'observateur gracquien embrasse visuellement le lointain, son corps lui assigne une place au cœur du paysage qu'il regarde. Grâce à son corps, il fait partie du paysage et modifie son point de vue. Mais le corps l'attache aussi à l'ici, il l'empêche de voir plus loin que là-bas. Ce qui est en face de lui se dévoile à ses yeux, tandis que l'autre aspect du paysage caché derrière la ligne de l'horizon reste inviolable. Cela ne signifie pas évidemment qu'il est absent. Au contraire, la partie invisible sollicite l'attention du sujet et provoque sa curiosité avide d'aller voir l'inconnu. Cette partie est intégrée selon Michel Collot à la signification du paysage par « l'intelligence perceptive qui complète les données sensorielles par une re-présentation, ou mieux, par une ap-présentation de ce qui échappe aux sens ». La partie masquée doit être devinée ; l'acte de la divination se produit dans la perception de l'espace. L'observateur sait au moins que le monde continue derrière l'horizon et que la partie ouverte devant ses yeux n'est pas isolée dans le vide. Elle devrait absolument s'appuyer sur le fond qu'est le ciel :

« Ce fond céleste lui-même inconvertible en figure, donne aux objets qui se profilent contre lui une visibilité éminente et une configuration exceptionnellement stable ; mais en même temps, il les met en rapport avec l'invisible »³⁹¹.

Ainsi, le paysage perçu est doublé d'un paysage imaginaire. La limitation de la visibilité en fait une structure d'appel nécessitant l'intervention du sujet, qui doit y répondre soit par l'écriture soit par le mouvement. Car si l'œil peut tout voir, il n'y aura rien à en dire. L'espace que le corps n'arrive pas à parcourir devient matière d'interrogation et de récréation. Il incite à l'imagination et à la rêverie. Face à cette étendue inconnaissable, l'homme manifeste le désir de voyager soit réellement soit métaphoriquement pour la découvrir et la recréer.

1- Poétique de l'horizon

L'horizon est poétique, car il invite à créer un paysage et à rendre accessible, à la faveur de l'imaginaire créatif, ce qui n'est pas palpable. Tout paysage masqué au champ visuel de celui qui le regarde est une invitation à le découvrir. Il suscite le désir de l'observateur à aller voir ce que l'autre voit, c'est-à-dire à explorer le domaine de sa vision. En tant que lieu de l'autre, l'horizon devient un objet de désir. La ligne où se termine notre vue désigne à la fois le visible qui s'ouvre devant les yeux et l'invisible qui se cache au-delà de l'horizon. En d'autres termes, l'horizon masque un autre monde inconnu, plutôt un ailleurs secret ayant un pouvoir fort sur le regard du guetteur. En subissant la force d'attraction du monde invisible, celui-ci se mobilise et ne se contente pas de la contemplation immobile. Il avance vers l'horizon dans le but d'explorer le visible et l'invisible, mais ce geste reste sans intérêt : l'horizon recule, lorsque le contemplateur s'approche de lui. L'horizon est donc insaisissable, le désir de l'horizon demeure inassouvi. À l'évidence, cette ligne « conteste la solidarité du voir et du se mouvoir, la corrélation entre prise et perception »³⁹². Il y a toujours, pour aussi dire, un manque de regard. Malgré le déplacement du sujet regardant, le but demeure inaccessible. Ce qui veut dire que le mouvement est encore infini. Car l'horizon n'est pas un lieu, il est plutôt un non lieu. En raison de son immatérialité, il n'est jamais inscrit sur aucune carte. Aucun déplacement ne permet donc de le rejoindre, c'est pour cela qu'il constitue un sujet privilégié pour les auteurs. Ce qui n'est saisissable ni par le regard, ni par le mouvement devient accessible par l'écriture. De ce fait l'horizon est poétique, il encourage les poètes et les écrivains à explorer le domaine de leur imagination afin d'atteindre ce lointain impalpable.

L'horizon n'est pas une simple composante du paysage, il est à vrai dire une véritable structure. Son tracé dépend du point de vue de l'observateur et du relief de l'espace

392 COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux I, XIX^e siècle. op. cit.*, p. 18.

regardé. Certes, il n'est jamais localisé dans l'espace, mais il n'est pas, d'après Michel Collot, une illusion d'optique :

« L'horizon définit [...] le paysage comme un lieu d'échange entre objet et sujet, comme un espace transitionnel, à la charnière du dedans et du dehors, mais aussi du Moi et de l'Autre ».

N'étant ni intérieur, ni extérieur, l'horizon ouvre à l'observateur gracquien la profondeur spatiale, tout en demeurant lui-même invisible et inaccessible. Cette ouverture met encore des limites à ses pouvoirs, car l'horizon inscrit dans l'environnement du contemplateur la marque de l'altérité. Il lui ôte sa souveraineté et le dépossède de ce qu'il obtient grâce à lui. Il l'arrache à l'illusion « d'un espace autarcique et à la tyrannie du réel pour ouvrir à la dimension du désir et celle du possible »³⁹³. Avec son recul, l'horizon ouvre la possibilité de découvertes toujours nouvelles mais aussi impossibles à atteindre. Dans un sens, l'horizon signifie l'impossibilité pour le désir, car il retarde la rencontre du désir avec son objet.

La prise de conscience d'une réalité lointaine dérobée derrière l'horizon fait de ces deux substances (l'homme et le monde) une unité. Le paysage sera par excellence le lieu de la communication entre le moi qui s'objective et le monde qui s'intériorise. L'émotion qui naît de ce contact est une source d'apaisement du moi. Elle arrache le sujet aux limites de la réalité cruelle pour l'implanter dans le possible. Elle a aussi le privilège de le faire sortir de soi pour l'unir à l'énergie de l'univers. Par là, le sujet ému fait partie de la chair du monde. Cela nous amène à dire que le choix de l'horizon comme thème favori dans l'œuvre romanesque de Gracq n'est pas gratuit. Il participe à l'élaboration de son projet, réclamant le renouvellement du rapport avec l'univers. L'horizon n'est pas chez lui un mot sans signification. Outre qu'il est mis dans un même paradigme du contact de l'homme avec le monde, il oriente le lecteur vers le véritable objet de la quête.

2- L'objet du désir

Déterminé par les rayons visuels de l'observateur, l'horizon se définit alors par un triple caractère :

« Et le mot horizon lui-même, désignant désormais tout aussi bien le paysage visible que son prolongement invisible, se prêtait parfaitement à symboliser cette alliance paradoxale d'un voilement et d'un dévoilement qui caractérise l'appréhension romantique du divin »³⁹⁴.

393 COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux 1, XIX^e siècle. op. cit.*, p. 21.

394 COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux 1, XIX^e siècle. op. cit.*, p. 53.

En raison de son invisibilité et de son inaccessibilité, l'horizon devient un objet de désir doté d'un potentiel d'attraction. Il sollicite le regard et provoque le mouvement, c'est-à-dire qu'il motive le guetteur à se mouvoir, à marcher et à partir pour remplir le manque du regard. En effet, la partie voilée de l'espace ne cesse d'envoyer des signes provocateurs au contemplateur gracquien qui manifeste le désir d'explorer plus avant le paysage. Il se met en marche et avance dans son parcours mais en vain, car l'horizon régresse à chaque pas. Le mouvement reste donc interminable, l'explorateur n'atteint pas son but. Certes, le déplacement lui fait connaître d'autres lieux, mais l'arrière-plan reste toujours inconnu. Il y a toujours une partie inexplorée de l'espace appartenant à l'autre qui constitue la source d'attraction de l'horizon. Aucun mouvement dans l'espace ne permet de la rejoindre. Ainsi peut naître le désir de l'horizon : inaccessible, il devient un espace désiré. Pour cela il symbolise parfaitement l'autre monde et l'au-delà inexplorable. Il représente, d'après Michel Collot, une utopie du désir. Toutefois, le désir de l'horizon n'est guère satisfait, il reste éternellement inassouvi. Seul le cheminement dans l'ici offre l'issue ; il est apte à rassasier le désir. Car la marche porte le contemplateur en avant et son désir au-delà de l'horizon pour s'abandonner à la contemplation et au guet des signes, d'où la puissance de l'horizon sur ses observateurs.

Le magnétisme de l'horizon n'a pas épargné l'écrivain lui-même qui annonce être bon guetteur du lointain fascinant. Gracq paraît de même victime de l'emprise de l'espace ; il cède facilement à sa tentation perpétuelle, au point que cette ligne devient une source essentielle de son inspiration. À une question posée par Jean-Louis De Rambures portant sur la méthode de travail, le romancier répond :

« J'écrirais difficilement ailleurs que devant une fenêtre, de préférence à la campagne, avec une étendue devant moi, un lointain »³⁹⁵.

Dans ce passage, Gracq lie l'exercice de l'écriture à celui du regard, tout en précisant les conditions favorites de sa création poétique : être devant une fenêtre, par prédilection à la campagne où le paysage lui ouvre une étendue illimitée. L'horizon devient une matière féconde pour l'imagination. Il n'est pas seulement un élément fondamental du monde romanesque de Gracq, mais il est présent aussi dans ses essais critiques. Dans *Lettrines 2*, la ligne de l'horizon est encore une source inépuisable pour des souvenirs lointains se rapportant à Nantes, sa ville natale :

395 DE RAMBURES, Jean-Louis. « Peint par lui-même, l'écrivain au travail ». Dans *Monde des livres*. N° 7880, le 16 mai, 1970, p. V.

« Toujours, à l'horizon, on avait la Ville, inaccessible et pourtant offerte, amarrée à ses clochers, avec ses grottes, ses cavernes aux trésors, ses merveilles défendues, et d'autre côté la libre campagne, le vert paradis des vacances, ensoleillé et interdit : nous restions englués à cette frontière morfondue, petits errants vagues battant la semelle et mordus par les engelures, petits signes d'hiver tout envieillis par leurs uniformes mains – séparés, rejetés, échoués »³⁹⁶.

Grâce à son étendue illimitée, le paysage donne donc libre cours à l'imagination pour rapprocher ce qui est aussi éloigné par le temps que par l'espace. Contrairement à son rôle dans les fictions, l'horizon se rapporte ici au passé et non pas à l'avenir.

2-1 Ouverture du paysage

Dans un entretien avec Jean-Louis Tissier, Gracq avoue être admirateur du paysage et de sa diversité. Il en distingue plusieurs sortes : les sombres, les attristants et les ennuyeux. Il y a de même pour lui des paysages-histoires, des paysages parlants et d'autres qui inspirent du malheur. Mais les paysages forestiers et maritimes l'intéressent beaucoup plus³⁹⁷. L'écrivain et avec lui ses personnages manifestent le même intérêt pour le paysage immense et sans mesure. L'incommensurabilité de l'espace sollicite l'attention et provoque la contemplation. Ainsi la contemplation devient-elle la seule préoccupation des êtres gracquiens, pourtant il ne s'agit pas d'une contemplation passive. Toutes les forces physiques et mentales sont mises à la disposition du paysage, parce que son ouverture apporte quelque chose. L'enjeu consiste désormais à regarder, à voir, à déchiffrer et à mettre en mouvement des signes. Loin de la contemplation, Gracq confie aussi à ses personnages une nouvelle tâche : la lecture du monde. L'être gracquien dans tous les récits se montre bien lecteur du monde, il essaie de relire l'univers pour en ressaisir la signification. Il s'intéresse à tout signe venant du cosmos, car il est révélateur du destin, du possible et de l'accomplissement. Nous signalons ici que le paysage dans son œuvre romanesque s'ouvre généralement sur une étendue démesurée, plus précisément sur l'horizon de la mer ou de la forêt. Cette ouverture facilite le processus de lecture du monde et permet au personnage le passage dans l'autre monde lointain. Ainsi, l'observateur s'engage-t-il immédiatement dans le déchiffrement des indices et des présages envoyés de l'invisible, il manifeste également le désir de le posséder. Ce désir dit l'aspiration à la connaissance de l'inconnu. Voilà ce qui conclut la tâche du personnage gracquien. Élément d'attraction, l'horizon peut être aussi considéré comme une invitation perpétuelle à recréer

396 GRACQ, Julien. *Lettrines 2. op. cit.*, p. 274.

397 GRACQ, Julien. *Entretien avec Jean-Louis Tissier. op. cit.*, p. 1201.

le paysage. L'enjeu romanesque de Gracq obéit donc à une pression qui provient de deux mouvements opposés. Le premier prend les figures de la quête, du guet, de l'interrogation et du déchiffrement des signes. Autrement dit, il s'agit d'un dynamisme herméneutique. Le deuxième est celui du temps lui-même ou du monde dont la figure est celle de l'échéance. Cette échéance peut être l'échéance d'une durée circonscrite ou un moment où un processus vient à son terme. La rencontre de ces deux mouvements constitue par conséquent le roman gracquien³⁹⁸.

2-1-1 Storrvan : un substitut du lieu de la révélation

Les personnages gracquiens partagent avec leur créateur la même situation et le même goût pour l'horizon. Ils se trouvent principalement placés dans un endroit retiré, ouvert sur une étendue sans limite. Ils subissent fatalement l'influence de l'horizon et ne cachent jamais leur admiration pour le paysage démesuré. Grâce au parcours dans l'espace immense, Albert parvient, par exemple, à déterminer dès son arrivée la singularité d'Argol. Il prend l'horizon comme un point de repère pour saisir l'espace qui lui semble si immense et échappe de même au regard. Ainsi le narrateur annonce-t-il l'infinité de l'espace chaque fois qu'il le trouve nécessaire :

« [...] Albert était assis dans la haute salle qui dominait les terrasses. Il regardait les bois de Storrvan et tout ce paysage sévère, et il lui parut soudain que cette mer d'arbres où nul repère n'arrêtait la vue jusqu'aux limites de l'horizon se fût détachée complètement d'un monde dont la séparait la malédiction d'un charme »³⁹⁹.

La démesure caractérisant l'horizon devient celle de l'espace argolien. C'est un motif suffisant en lui-même pour attirer le regard de l'observateur. À cause de son étendue sans borne, cette ligne ne lui offre pas un point d'ancrage. Le regard continue à balayer sans arrêt l'espace ouvert devant les yeux, tandis que l'horizon reste fuyant. Le parcours visuel a pour conséquence de se perdre dans la contemplation des étendues lointaines. Albert, en regardant les lignes horizontales de la forêt, glisse dans une profonde rêverie. La rêverie dit, selon Gaston Bachelard, la volonté de voir au-delà de l'aspect apparent des choses :

« La volonté de regarder à l'intérieur des choses rend la vue *perçante*, la vue *pénétrante*. Elle fait de la vision une violence. Elle décèle la faille, la fente, la fêlure par laquelle on peut *violier le secret* des choses cachées. Sur cette volonté de regarder à l'intérieur des choses, de regarder ce qu'on

³⁹⁸ MURAT, Michel. *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq. op. cit.*, p. 84.

³⁹⁹ *Au château d'Argol*, pp. 60-61.

ne voit pas, ce qu'on ne *doit* pas voir se forment d'étranges rêveries *tendues*, des rêveries qui plissent l'intersourcilier »⁴⁰⁰.

Une sensation indéfinissable et pourtant proche d'un danger résulte de la rêverie d'Albert. Cette sensation est renforcée à la vue de Heide et d'Herminien qui s'enfoncent dans la profondeur énorme du bois. Sous l'effet maléfique de cette vision, Albert se précipite pour aller voir ce que cache la profondeur forestière. Le parcours peut être considéré ici comme la conséquence de la contemplation, autrement dit le regard entraîne le mouvement :

« Albert quitta le château et s'enfonça dans les funèbres solitudes de la forêt »⁴⁰¹.

La qualification de la profondeur forestière par « les funèbres solitudes » confirme Albert dans ses pressentiments. En raison de ses contours indéfinis, la forêt gracquienne peut remplacer la figure de l'infini et agit effectivement sur le destin des trois hôtes d'Argol. Elle contient, selon Marc Eigeldinger, « les symboles de la vie spirituelle et révèle les signes, les présages annonciateurs du destin »⁴⁰². Rien ne l'empêche de devenir le lieu de la révélation, d'autant qu'elle est déjà identifiée à une puissance surnaturelle. Elle séduit l'imagination par les effets de la magie blanche (charme et enchantement) ou la terrifie par les effets de la magie noire (menace, piège). Storrivan se trouve doué en effet de toutes les caractéristiques qui en font le substitut du lieu inconnu. C'est d'elle que provient l'événement. Elle sauvegarde les secrets et recèle des possibilités inconnues. Son épaisseur est déjà l'indice d'un mystère caché qui peut surprendre le promeneur à tout moment. Autrement dit, elle est par excellence le lieu de l'apparition.

Outre qu'il remplit la fonction d'attraction dans la fiction romanesque, l'aspect démesuré de l'horizon répond au désir de l'écrivain d'élaborer un espace immense et sans mesure où couvent tous les mystères et tous les secrets. Une parenté de point de vue rapproche Gracq de Gaston Bachelard affirmant que :

« par-delà le panorama offert à la vision tranquille, la volonté de regarder s'allie à une imagination inventive qui prévoit une perspective du caché, une perspective des ténèbres intérieures de la matière. C'est cette volonté de voir à l'intérieur de toutes choses qui donnent tant de valeurs aux images matérielles de la substance »⁴⁰³.

400 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 1948, pp. 7-8.

401 *Au château d'Argol*, p. 63.

402 EIGELDINGER, Marc. « La Mythologie de la forêt dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », in *Cahier de L'Herne. op. cit.*, p.236.

403 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos. op. cit.*, pp. 8-9.

Cette volonté de violation, nous la trouvons aussi chez le guetteur gracquien qui attend une vision. Sinon comment pouvons-nous expliquer ses regards perpétuels vers l'extérieur ? En contemplant l'espace illimité de Storrvan, Albert aperçoit des signes d'appel, la réponse vient tout de suite et se traduit par l'errance dans le bois. Traverser la forêt veut dire s'engager dans une quête de lumière pour retrouver quelques signes conduisant à la vérité. Sa profondeur lui attribue le privilège d'être le lieu mystérieux qui voile les secrets d'Argol et qui décide du destin des êtres. En d'autres termes, la forêt argolienne est métaphorisée en un haut lieu abritant le mystère. La description du bois porte tous les traits caractéristiques de ce lieu inaccessible. Le chapitre « L'Allée » consacré uniquement à sa description en témoigne. D'après Marc Eigeldinger, l'ouverture de la forêt au-delà de ses frontières sur la clarté solaire signifie l'éternel recommencement de la vie et la possibilité de nouvelles genèses. Comme tout lieu de révélation, l'accès à la forêt symbolique reste encore difficile à cause du sentier rigide et labyrinthique qui y conduit. Storrvan est donc un lieu inviolable. Lorsqu'Herminien dans la dernière scène du récit y accède pour se sauver, il y trouve sa fin. C'est là que son destin est accompli ; mais au lieu de trouver le salut, il rencontre la mort. Car l'au-delà est un lieu tabou, son accès ne se fait qu'au prix de la mort. Une question se pose ici sur le choix de la mort comme une fin inévitable pour tous les récits de Gracq. Ce choix se justifie par le fait que la mort est le point d'articulation entre l'ici-bas et l'au-delà. Elle n'est jamais pour Gracq une fin définitive mais un recommencement.

Dans *Un balcon en forêt*, ce lieu inaccessible se trouve également en rapport étroit avec l'horizon infini de la forêt. La qualité démesurée de la forêt des Ardennes s'impose vigoureusement à l'esprit de Grange et favorise le flottement de l'imagination. Ce dernier, qui n'arrête pas de guetter les frontières belges, aspire à la rencontre avec ce lointain :

« Tout au bout de la forêt de tisons noirs sur la neige qui s'étendait jusqu'à l'horizon sans une maison, sans une fumée, on apercevait une petite ville accrochée à un piton au-dessus d'une gorge, étincelante sous le soleil de toutes ses maisons blanches, flottées dans la brumes mauve de gel. La lumière de la neige lui donnait une phosphorescence de cité interdite et de terre promise »⁴⁰⁴.

L'au-delà s'identifie dans ce récit à « la cité interdite » et à « la terre promise » que Spa, ville belge accrochée au sommet d'une montagne, incarne parfaitement. Il s'agit d'une ville aussi bien lointaine qu'insaisissable. Elle est située hors des frontières palpables,

404 *Un balcon en forêt*, p. 62.

caractérisée par une luminosité diurne et par une vacuité due à la blancheur éclatante de neige :

« Petite ville sur l'horizon au bord de l'encoche de sa gorge étincelait glorieusement entre le blanc et le bleu »⁴⁰⁵.

Le « blanc » et le « bleu » signifient encore que c'est une ville suspendue entre l'ici et le là-bas, entre la terre et le ciel. Autrement dit, le lieu auquel l'aspirant s'attache est un lieu interdit. Toutes les caractéristiques qualifiant ce lointain dans cette citation l'affirment. L'adjectif qualificatif « interdite », l'effet de l'écart, de l'extrémité et de l'invisibilité (produit successivement des termes « au bout de » et « brume ») annoncent déjà l'inaccessibilité de ce lieu. La vacuité est une autre preuve de son imperceptibilité que la blancheur illustre bien. La lumière blanche sert donc de support pour évoquer un monde sans apparence :

« [...] le gros œil rond avec les deux fins traits de rasoir de son œillère semblait s'ouvrir sur un autre monde, un monde silencieux et intimidant, baigné d'une lumière blanche, d'une évidence calme »⁴⁰⁶.

Nous soulignons ici une apparition de l'« autre monde » dont les caractères s'approchent de ceux de la « terre promise ». Les deux partagent les mêmes traits et évoquent un monde silencieux, plongé dans une luminosité blanche. Nous nous demandons si les deux deviennent synonymes pour Gracq. La confusion crée un effet d'ambiguïté et brouille la frontière entre ces deux mondes si différents d'après la tradition biblique. Elle met en cause l'existence de la « terre promise » sur le monde terrestre. En revanche, les deux mondes voilés derrière la ligne de l'horizon s'avèrent plus proche du ciel que de la terre. Tout cela nous amène à dire que le lieu désiré est un objet impossible à acquérir. « Lieu interdit et un peu magique, mi-promenoir d'elfes, mi-clairière de sabbat »⁴⁰⁷, l'autre monde se trouve aussi masqué dans ce récit par la brume qui rend floue la vision⁴⁰⁸ et qui

405 *Ibid.*, p. 65.

406 *Ibid.*, p. 17.

407 *Un balcon en forêt*, p. 85.

408 Dans l'œuvre romanesque de Gracq, l'apparition de la brume et du brouillard se considère comme un voile qui perturbe la vue du paysage. Pourtant, l'horizon voilé charme et devient dans un certain cas un lieu d'attraction. La brume et le brouillard intensifient généralement son pouvoir d'attraction et sollicitent les yeux vers lui. D'après Aldo, tout peut surgir « de l'horizon de brume » et tout est susceptible d'être révélé. *Le Rivage des Syrtes*, p. 793. Dans le même récit, nous pouvons lire encore une fois cette citation : « La mer s'assombrissait, l'horizon se fermait d'une légère brume », p. 581. Ce ne sont pas les seules occurrences dans ce livre, mais nous nous contentons de ces citations pour examiner les autres récits. Nous distinguons par exemple dans *Un beau ténébreux* ce passage : « A contre-jour, dans la soirée finissante, la ligne de l'horizon vers le large se perdait dans une montée de brumes », p. 248. L'étalement du brouillard sur le ciel est accompagné de la couleur grise, tout en créant une atmosphère macabre. C'est le cas aussi d'*Au château d'Argol* : « Un brouillard translucide et doux se pesait sur tout ce paysage dont le caractère était apparu la

aboutit au contraire à intensifier l'effet de l'attraction. L'observateur s'interroge désormais sur l'aspect réel du paysage.

2-1-2 Monde astral, signe d'Apocalypse

Il est clair que la partie invisible du paysage est mise en rapport, dans l'œuvre romanesque de Gracq, avec l'autre monde ou l'au-delà inconnu. Prenant forme dans le lointain, ce monde magnétise, car il donne sens au monde visible et réel. À vrai dire, l'horizon inscrit l'invisible dans le visible, l'infini dans le fini. Ainsi le désir de l'horizon naît d'une vision de l'invisible, d'une connaissance de l'inconnu qui pourrait être l'équivalent d'une révélation. Hanté par la tentation de l'inconnu, le personnage gracquien ne se contente pas de la contemplation immobile, le désir de l'horizon l'emporte et le pousse à marcher. Si le personnage se met en marche et va d'un horizon à un autre, c'est parce qu'il est guidé, selon Michel Collot, par la vision d'un horizon ultime, un horizon qui donne un sens, c'est-à-dire une signification et une orientation à sa démarche. La marche crée alors l'illusion de l'ouverture certaine de l'horizon. Dans *Un beau ténébreux*, l'ouverture du paysage coïncide exactement avec l'excursion des vacanciers vers les ruines de Roscaër et fait surgir l'« autre monde » en contact avec le monde astral. Les voyageurs assistent brutalement à un bouleversement atmosphérique dû au passage rapide du soleil couchant et à l'apparition de la première étoile du monde lointain. En fait, la transition brusque du jour à la nuit n'est que le signe d'une apocalypse. Les observateurs plongent d'emblée dans la luminosité astrale ou plutôt dans l'au-delà céleste. Ils savent bien que l'énigme de leur vie se concentre là et que le changement brusque de l'aura est un signe de dévoilement. Ce signe cosmique se rapporte en réalité à leur avenir qui est décidé à ce moment de la révélation. La montée d'Allan sur la muraille du château devient par exemple un indice de sa fin tragique autant pour les autres que pour le lecteur. Le coucher est à la fois un signe révélateur et prémonitoire de quelque chose de grave. Sous l'effet de la lumière sanglante du soleil, le château semble être un de ces lieux mythiques qui enchante et un modèle d'un « haut lieu ». Il est aussi bien proche du sol, tout près d'eux que lointain, près du monde céleste. La description ne révèle donc pas seulement le désir de l'inconnu, elle inscrit de même le récit dans ses lignes directrices. La courbe de l'événement se confond avec celle de ce moment devenu nécessaire afin de constituer la fiction.

première fois à Albert comme si intensément dramatique », p. 44. Bref, le brouillard et la brume rendent le paysage invisible et participent à l'obsession du regard porté vers l'horizon.

Les aspirations du héros du *Rivage des Syrtes* ne sont pas éloignées de celles des autres héros gracquiens. Aldo se laisse aussi vouer à l'au-delà insaisissable. Dès son arrivée aux frontières des Syrtes, les côtes lointaines de la mer des Syrtes aimantent son regard :

« Je m'asseyais sur la culasse du canon. Mon regard, glissant au loin de l'énorme fût de bronze, épousait son jaillissement et sa nudité, prolongeait l'élan figé du métal, se braquait avec lui dans une fixité dure sur l'horizon de mer. Je rivais mes yeux à cette mer vide »⁴⁰⁹.

En attirant les yeux d'Aldo au-delà de l'horizon maritime, la vacuité de la mer dormante entretient son attente et le met en position de guetteur. À force de focaliser le regard sur l'étendue vacante de l'espace, il rêve d'une voile qui mette fin à son attente et qui peut confirmer ses pressentiments. Mais l'horizon ne donne rien à voir, il stimule seulement l'imagination et la rêverie et provoque le désir du voyage pour découvrir le non lieu. Ce désir est concrétisé dans le chapitre « Une croisière », lorsqu'Aldo décide de transgresser les frontières du Farghestan. C'est au-delà du visible que cette ligne ouvre dans le lointain infini une nouvelle perspective.

Guetteur de l'horizon, le personnage de Gracq n'est plus le myope qui s'intéresse exclusivement au spectacle proche. Il est quelqu'un qui a désormais un goût pour les choses lointaines. Autrement dit, il subit presque la même influence que son créateur :

« À mesure que les années ont passé et que j'ai avancé dans mes livres, il me semble que ma vue a un peu changé – presque mécaniquement, comme on devient presbyte – et que les figures humaines qui se déplacent dans mes romans sont devenues graduellement des *transparents*, à l'indice de réfraction minime, dont l'œil enregistre le mouvement, mais à travers lesquels il ne cesse d'apercevoir le fond de feuillages, de verdure ou de mer contre lequel ils bougent sans vraiment se détacher »⁴¹⁰.

L'importance que l'horizon acquiert dans l'œuvre romanesque de Gracq se manifeste clairement sur le plan diégétique du récit. Il soutient la dynamique du cheminement qui a une double fonction : creuser plus profondément l'espace et répondre au désir irrésistible du personnage à rejoindre l'au-delà. La marche à la rencontre de l'horizon ne peut jamais être considérée comme un simple déplacement dans l'espace ni un pur parcours physique. Elle le dirige au contraire vers le véritable objet de désir. En effet, l'horizon joue un rôle définitif dans l'économie et la signification de la fiction. Quoiqu'il désigne une inaccessibilité, il détermine la direction de la quête et son objectif. Par son caractère

409 *Le Rivage des Syrtes*, p. 581.

410 GRACQ, Julien. *Lettrines 2. op. cit.*, p. 293.

incommensurable, il dirige les yeux vers l'invisible qui prend un sens existentiel. L'appel de l'horizon fait écho de même à celui de l'avenir, car les deux restent indéterminés et insaisissables. Être des lointains, le personnage gracquien compte beaucoup sur la vision d'une perspective :

« Ce que les personnages laissent pressentir, ce vers quoi on devine qu'ils sont en marche, compte infiniment plus ce qu'ils sont »⁴¹¹.

Gracq ne prive pas ses héros des pressentiments susceptibles d'être éventuels. Cependant, ces pressentiments ne signifient jamais qu'ils se dirigent vers « un futur programmé à l'avance ». « C'est l'avenir, comme le signale Michel Collot, qui vient à eux, avec toute son indétermination, et sa charge d'inconnu »⁴¹². Cela explique pourquoi leur regard se tourne constamment vers le vide et l'invisible (c'est-à-dire vers l'horizon) et non pas vers quelque chose de précis.

En ouvrant l'univers des possibles, en permettant le passage dans l'autre monde, l'horizon dynamise le personnage gracquien et le met en marche vers un nouveau départ pour la révélation de l'inconnu, la quête de l'au-delà.

2-2 Entre sentiment poétique et religiosité

Puisque l'horizon signifie à la fois le paysage visible et son prolongement invisible, une interrogation indispensable se pose ici sur la signification réelle que prend l'horizon dans l'œuvre romanesque de l'écrivain. S'agit-il d'une recherche métaphysique visant à questionner la réalité insondable du monde ?

Le mot « horizon » a chez Gracq une valeur eschatologique. Les termes et les images que l'écrivain emploie pour le décrire servent à suggérer la présence d'un arrière monde en marge de notre monde sensible. Un monde occulte, ouvert sur un infini métaphysique, qui enferme le secret de l'univers. Ce qui intéresse l'observateur de Gracq, ce n'est pas uniquement le champ de vision disponible à ses yeux, mais encore la suggestion de l'inconnu. Ce qui se cache derrière l'horizon compte, semble-t-il, beaucoup plus que ce qui est visible. Pour cela, nous voyons que le personnage gracquien est préoccupé, dès sa venue au lieu non familier, par une recherche approfondie visant le secret du monde. Nous ne pouvons pas oublier la passion qu'Albert porte à Hegel et aux recherches

411 GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant. op. cit.*, p. 646.

412 COLLOT, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, 2005, p. 280.

philosophiques. En renonçant à tout succès de carrière, Albert consacre sa jeunesse à la recherche métaphysique :

« À vingt ans, laissant de côté toute considération de succès ou de carrière, il s'était fixé pour tâche de résoudre les énigmes du monde des sens et de la pensée »⁴¹³.

Gracq attribue à sa première créature une grande responsabilité, il lui confie la clé du son projet poétique. À Argol, Albert met en question le monde, il est en recherche perpétuelle du secret de l'univers. Cette tâche résume assez bien l'objectif de tous les autres personnages de l'écrivain. Par là, Gracq met en question le rapport entre l'homme et le monde. Son héros questionne le monde afin de renouveler les relations interrompues avec lui.

Cependant, la recherche gracquienne se rapportant à la vérité du monde n'est pas tout à fait nouvelle, d'autres écrivains se sont illustrés déjà dans le même domaine. Michel Collot note que « pour le sensualisme du XVIII^e, le spectacle de l'immensité naturelle constituait pour l'esprit humain une invitation à explorer l'univers au-delà des frontières que la croyance au surnaturel lui avait jusqu'alors imposée ». Quant au spiritualisme romantique, « il s'agit de dépasser l'horizon naturel pour interroger cette surnature qu'il laisse entrevoir sans jamais la révéler »⁴¹⁴. Pour entrer au contact de l'arrière monde, il faut tout d'abord s'affranchir des limites des sens et de la raison. La métaphore de l'horizon est sans doute sollicitée par cette ambition métaphysique.

À l'évidence, la célébration de l'horizon révèle la nécessité que le romancier ressent pour sortir des bornes de l'univers réel et le désir d'accéder au chemin de l'au-delà mystérieux. Mais les facultés naturelles de l'homme le maintiennent ici-bas et l'empêchent d'aller le rejoindre. La seule issue possible pour échapper au domaine des sens et de la raison paraît le recours à la faculté surnaturelle. Cette faculté, Gracq la cherche dans les sentiments poétiques. Autrement dit, le langage poétique devient un moyen d'approcher l'invisible. Son personnage, en guettant le vide, aspire à une vision ou plutôt à une révélation. L'horizon est aussi ambigu : visible et invisible, fini et infini. Il permet de symboliser cette alliance contradictoire d'un voilement et d'un dévoilement : telle est la conception de l'horizon dans l'œuvre romanesque de Gracq.

413 *Au château d'Argol*, p. 9.

414 COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux I, XIX^e siècle. op. cit.*, p. 50.

3- Horizon et lumières

Nous avons déjà mentionné que l'horizon se rapporte strictement à l'avenir. La vue de l'espace lointain devient l'équivalent de la vision de l'invisible, de la connaissance de l'inconnu et de l'accès à l'inaccessible. Elle est liée au thème de la voyance. Les différentes lumières qui colorent l'horizon deviennent le critère de l'événement à venir. Dans l'œuvre romanesque de Gracq, nous pouvons distinguer deux moments privilégiés pour la coloration de l'horizon : celui du crépuscule et celui de l'aurore. Ces moments décisifs qui s'attachent étroitement au cosmos tissent entre eux un lien déterminant. Tous les deux font allusion au thème de la naissance et de la mort. Le coucher n'est peut-être que l'aube d'un nouveau jour et d'une nouvelle perspective. La lueur brillante et rosée répandue sur l'horizon communique d'emblée avec l'imagination flottante du guetteur, qui la considère comme un moment propice à sa divination. Pour lui, la lueur porte des présages explicites concernant son avenir. Sous l'influence de cette lumière, l'horizon subit des métamorphoses qui miment la tension croissante et qui annoncent la fin d'une attente prolongée. Par là, le guetteur réalise que l'événement est en train de se produire et que les choses sérieuses commencent. En parlant du *Rivage des Syrtes* et d'*Un balcon en forêt*, Maël Renouard affirme que tout s'y passe comme si l'événement arrivait vraiment de l'horizon :

« On dirait que l'horizon s'aiguise, qu'il tend à s'achever en pointe, à prendre la forme de la perspective d'une route braquée vers un point, vers le point où se jouent les événements à venir. L'horizon se replie sur la densité d'un point où se résume la tension qui lie les veilleurs à l'avenir»⁴¹⁵.

L'horizon est donc l'image parfaite de l'avenir inconnu dans le visible. Puisqu'il recouvre une frontière, tout donne l'impression que l'avenir vient d'une perception ou des lisières. Cette image correspond bel et bien à la réalité romanesque. Car c'est toujours au-delà de la frontière qu'arrive l'événement.

Gracq croit que tout dans le paysage nous parle et communique avec une partie cachée de notre vie. L'étalement dans l'espace représente pour lui « le point de fuite du paysage » et « l'étape proposée de notre journée ». L'horizon est en effet « la perspective obscurément prophétisée de notre vie ». Les lumières, les couleurs et l'ombre « parlent confusément, mais puissamment, de ce qui vient, et soudain semble venir de si loin, au-devant de nous ».

415 RENOARD, Maël. *L'Œil et l'attente sur Julien Gracq. op. cit.*, p. 37.

Les éléments du paysage sont alors l'indice de l'avenir et de « l'aiguillon d'une pensée déjà à demi divinatoire, d'une lucidité que la Terre épure et semble tourner vers l'avenir » :

« [...] tout ce qui, dans la distribution des couleurs, des ombres et des lumières d'un paysage, y fait une part matérielle plus apparente aux indices de l'heure et de la saison, en rend la physionomie plus expressive, parce qu'il y entretisse plus étroitement la liberté liée à l'espace au destin qui se laisse pressentir dans la temporalité. C'est ce qui fait que le paysage minéralisé par l'heure de midi retourne à l'inertie sous le regard, tandis que le paysage du matin, et plus encore celui du soir, atteignent plus d'une fois à une transparence augurale où, si tout est chemin, tout est aussi pressentiment »⁴¹⁶.

Ce qu'admire Gracq n'est pas le paysage de midi mais celui du soir et du matin. Il déprécie le premier parce qu'il ne constitue pas un intérêt pour le regard. Or, il prône le paysage du crépuscule et de l'aurore, car ils prédisent l'avenir. La lumière sanguinolente, qui suit l'aube et succède immédiatement au coucher du soleil, lui apporte quelque chose d'inconnu. Contrairement à Julien Gracq, Paul Valéry manifeste son attachement à l'heure de midi. Pour lui, l'heure diurne est par excellence l'heure de méditation. Nul décor n'est plus apte à engendrer la réflexion philosophique que les bords d'une mer inondée de soleil. Tous les éléments de la connaissance nécessaires à l'éveil de l'esprit sont rassemblés au bord d'une mer merveilleusement éclairée. Lumière, étendue, transparence et profondeur : c'est sous cet aspect et dans cet accord des conditions naturelles que l'esprit ressent et découvre. Car tous les attributs de la connaissance sont réunis : clarté, vastitude et mesure. Ce que voit l'observateur représente ce qu'il est dans son essence de posséder ou de désirer. La clarté est donc indispensable à la vision. C'est dans *Le Cimetière marin* que Paul Valéry évoque le lien entre l'âme et la mer. Sous un soleil de plomb, dans une lumière blanche, la mer devient figure symbolique polyvalente, elle est le mouvement et la vie intérieurs de l'âme. Le soleil symbolise dans ce poème la conscience de l'univers, parce que ses rayons tombent d'aplomb et donnent à toutes les choses le même poids de réalité. Sans lui, les choses ne seraient pas, car c'est la clarté solaire qui les bâtit. C'est la conscience, pouvons-nous dire, qui éclaire les retours cycliques de la vie intérieure et de cette mer. L'homme contemple comme une « récompense après une pensée »⁴¹⁷ ce calme étincelant.

416 GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant, op. cit.*, p. 616.

417 Nous nous intéressons à citer ici la première strophe de ce long poème :

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux

3-1 Soleil couchant

« [...] dans la perspective du chemin, du côté de la Meuse que gagnait l'éclaircie, on voyait, quand on se retournait, mourir sur l'horizon une bande étroite d'un rouge terne comme on en voit dans les soirs de neige »⁴¹⁸.

Si le crépuscule s'attache dans *Un balcon en forêt* à l'horizon de la forêt, il s'associe dans *Un beau ténébreux* à celui de la mer :

« Plage noble, mélancolique et glorieuse, les vitres du front de mer toutes à la fois incendiées par le soleil couchant comme un paquebot qui s'illumine »⁴¹⁹.

Arrêtons-nous sur le choix du soleil couchant comme moment privilégié pour suggérer l'avenir inconnu. Moment fugitif et passager, le coucher souligne un temps transitoire entre la clarté et les ténèbres. Outre qu'il établit le lien entre le jour et la nuit, ce moment révèle le secret de la création cosmique. Il met fin à la journée et donne naissance à la nuit. C'est un moment à double sens, qui veut dire à la fois un déclin et une naissance. En d'autres termes, c'est un moment, comme le qualifie Marie Francis, d'« anéantissement » et de « régénération »⁴²⁰. Le coucher n'est pas seulement un jour finissant, symbole d'une disparition, mais il est aussi une nuit commençante, symbole de renaissance. Cette dualité de fin et de commencement, de vie et de mort, de déclin et de naissance, que trace l'alternance du jour et de la nuit constitue l'énigme de l'univers. Ainsi, la genèse poétique de Gracq s'organise autour de cette dualité. Dans ses récits, le paysage crépusculaire se trouve constamment rapporté à une prémonition. Le soleil couchant devient l'indice de l'avènement d'une action, d'un fait et d'un événement, tout en mettant fin à l'attente du personnage. Pour assouvir le désir avide de la connaissance, le personnage gracquien contemple l'horizon. Il guette attentivement le changement atmosphérique (que crée le coucher) et reçoit en même temps les signes avertisseurs venant de loin. Il voit dans l'étalement de l'espace un chemin de vie possible que « son étirement au long du temps ne permet d'habitude de se représenter que dans l'abstrait ». Un chemin de vie qui devient, puisqu'il est « éligible », l'équivalent d'un « chemin de plaisir »⁴²¹. Un rapport étroit né

La mer, la mer, toujours recommencée!

Ô récompense après une pensée

Qu'un long regard sur le calme des dieux! VALÉRY, Paul. *Charmes. Œuvres I*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1987, p. 147.

418 *Un balcon en forêt*, p. 31.

419 *Un beau ténébreux*, p. 104.

420 FRANCIS, Marie. *op. cit.*, p. 147.

421 GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant. op. cit.*, p. 616.

entre son état d'âme et le crépuscule est l'origine de ses pressentiments. En empourprant le ciel par sa couleur charmante, le crépuscule glisse au fond de lui un sentiment d'angoisse indéfinissable semblable à celui qui provient d'un paysage romantique et crépusculaire. Certes, le crépuscule l'enchanté par sa lumière rose, mais il a un reflet négatif sur son âme en raison de la transmission de message de mort. L'état d'agonie du soleil et le déclin du jour renvoient en fait à la déchéance de son état d'âme. Gracq vise, semble-t-il, à faire un parallélisme entre le monde et son personnage. Du reste, les moments décisifs de la trame coïncident parfaitement avec ce moment de jour à la fois sinistre et charmant. Ce qui veut dire que l'événement prévu porte un caractère lugubre. C'est dans cette vision symbolique que se réalise le passage du drame cosmique à la fiction tragique.

D'après Marie Francis, Gracq a tendance à élaborer un aspect positif du sentiment de la négativité redevable à la contemplation de la lumière crépusculaire. Ce sentiment pousse le personnage à rétablir son infirmité :

« De l'anéantissement qui est la négation d'une attente humaine, de la conscience d'un temps négatif qui lui dénie le droit à une plénitude existentielle, le héros gracquien tire ce qui promet sa reconstitution, tire cette attente qui porte, assume la possibilité de l'événement régénérateur et qui se développe longuement, avec toute sa charge temporelle positive »⁴²².

Avec son déclin, le soleil contribue à doter l'horizon d'une dimension infinie. Autrement dit, le paysage crépusculaire l'ouvre vers le ciel et laisse transparaître au-delà de cette ligne un nouvel horizon que nous ne pouvons pas voir. Par là, le crépuscule célèbre à la fois l'illimitation du paysage et l'ouverture d'une transcendance. En approfondissant l'espace, en regroupant à l'horizon le ciel et la terre, le crépuscule offre l'image d'un au-delà que le personnage de Gracq ne peut que pressentir. Cet au-delà demeure l'objet ultime de ses aspirations. Sur l'île de Vezzano, Aldo arrive à le déterminer à la faveur du « crépuscule avancé » sous un aspect de « nuage blanc en forme de cône » :

« Mes yeux parcoururent cet horizon désert et s'arrêtèrent un instant aux contours d'un très petit nuage blanc en forme de cône, qui semblait flotter au ras de l'horizon dans la lumière diminuée »⁴²³.

Dans *Un beau ténébreux*, l'au-delà invisible est acquis par un moyen surréaliste, lorsque Gracq livre son personnage à la puissance incomparable du sommeil. Libéré de tout état de

422 FRANCIS, Marie. *op. cit.*, pp. 147-148.

423 *Le Rivage des Syrtes*, p. 685.

conscience, Henri se trouve dirigé malgré lui vers « *un point de fuite* » où le ciel et la terre se rejoignent :

« [...] une immense surface qui s'étend à perte de vue, avec des herbes hautes, vertes, d'un vert profond, onduleuses comme la mer, et dont les houles uniformes par grandes nappes vont se perdre vers la ligne de l'horizon. Au-dessus, un ciel d'un bleu splendide, avec un grand arroi de cumulus, comme des chevaux blancs, célestes, qui vont se perdre avec les houles des herbes vers un lointain d'une distance infinie »⁴²⁴.

C'est au seuil du rêve que le lointain désiré apparaît en une image splendide où l'immensité céleste rencontre dans un point précis l'étendue terrestre. La rencontre du ciel et de la terre laisse place à la floraison d'une image surnaturelle où les herbes hautes et vertes comparées aux houles de la mer permettent de voir sur la surface de l'eau le lointain inconnu. En réalité, la comparaison de l'espace visible avec le large donne au rêveur l'illusion de l'ouverture du paysage sur une autre partie invisible et la possibilité d'explorer ce « lointain d'une distance infinie ». L'invisible est rendu donc visible grâce au pouvoir magique du rêve, tandis que la vision est assurée par l'incommensurabilité de l'horizon et par la métaphorisation des herbes en mer. Mais il s'agit cependant d'un reflet ; les regards qui convergent vers cette ligne voient la réflexion du ciel dans le miroir végétal-aquatique. L'étendue vaste de la mer reflète le monde céleste et rend saisissable l'au-delà inconnu. Par ailleurs, l'élévation de ces herbes, dont les troncs s'enracinent sur la terre et le sommet se dresse vers le ciel, constitue le motif essentiel de la vision et de la conjonction de la terre et du ciel. Nous remarquons que dans ce texte l'horizon remplit trois fonctions soulignant entre elles des nuances différentes. Dans sa première fonction, l'horizon sert à désigner une partie assez reculée du paysage visible dont la surface « s'étend à perte de vue ». Puis il est indiqué comme une « ligne » qui arrête la vue et la rend floue. Pourtant l'horizon gracquien n'a pas pour fonction de clore le paysage, de séparer la terre et le ciel et d'isoler le visible et l'invisible. Il l'ouvre au contraire vers un ailleurs ou vers un lointain infini, c'est-à-dire qu'il l'attache à l'inconnu. Autrement dit, l'horizon montre ici la partie cachée du paysage, considérée comme le substitut de l'au-delà : voilà ce qui constitue la troisième fonction de l'horizon.

Sous la force d'attraction de l'horizon, l'observateur gracquien se prête à un nouveau départ. Cet appareillage lui fait renoncer au présent actuel au profit de l'avenir. Ce qui se révèle sous l'indice de l'horizon crépusculaire et au cours de la marche porte généralement,

424 *Un beau ténébreux*, pp. 171-172.

comme l'indique son signe annonciateur (la nuit), des traits sombres et décèle souvent une cruauté. En termes plus précis, le personnage gracquien ne se contente pas de la contemplation immobile, il veut encore franchir la limite séparant les deux mondes. Cette étape se matérialise dans *Au château d'Argol* par la transgression des limites du bois de Storrivan, Grange répète la même initiative dans *Un balcon en forêt*, en sondant l'espace qui s'ouvre à lui. Dans *Un beau ténébreux*, Henri prend à la fin du récit « la route qui le rejetait à l'horizon de mer ». La nuit dense et le vent froid lui donnent l'impression d'entrer dans la « ville inconnue »⁴²⁵ et lui garantissent la transgression. Nous concluons que le rapport d'attraction entre le sujet et l'objet du désir évolue désormais en rapport de transgression.

3-2 Aube : le moment des départs

La première lueur du soleil levant qui blanchit l'horizon évoque également l'idée de la mort et de la renaissance. Son émergence dans le monde romanesque de Gracq reste plutôt attachée à la naissance. C'est à l'aube qu'Aldo quitte Orsenna et dit adieu à la vie sociale pour prendre la route vers les ultimes confins du sud :

« Il y a un grand charme à quitter au petit matin une ville familière pour une destination ignorée »⁴²⁶.

Le départ dessine, comme le signale ce moment, « les défilés de la naissance »⁴²⁷. Naissance d'une nouvelle vie, d'une nouvelle perspective et d'un nouveau destin qui n'est plus individuel mais collectif. Certes, le voyage dure plusieurs jours, mais le trajet final est aussi terminé à l'aube. Ce qui veut dire que c'est un voyage circulaire : il commence et finit à la même heure :

« Je me baignais pour la première fois dans ces nuits du Sud inconnues comme dans une eau initiatique [...] J'attendais le matin, offert de tous mes yeux aveugles, comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation »⁴²⁸.

Nous sommes très sensible à la comparaison qu'Aldo établit entre la naissance de l'aube et l'enfantement. Il lui semble se baigner tout à coup dans la cavité cosmique comme dans le sein maternel. Seule l'aube va mettre fin à son trajet et révèle la vérité. L'état d'aveuglement momentané qui le frappe va changer avec la première lumière du jour.

425 *Un beau ténébreux*, p. 251.

426 *Le Rivage des Syrtes*, p. 559.

427 COLLOT, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours. op. cit.*, p. 285.

428 *Le Rivage des Syrtes*, p. 565.

Toutes les conditions nécessaires à une naissance sont mises en place, le narrateur évoque des images indispensables à ce fantasme. Le calme, l'obscurité et l'humidité lui rappellent l'immersion maternelle dont il a besoin de s'affranchir. En revanche, il a la certitude que le « lieu de la révélation » se dévoile à ce moment matinal. L'aube va lui donner la naissance et le mener au seuil du véritable lieu de quête. Elle dissipe les ténèbres de la dernière nuit et promet le merveilleux. Nous finissons par dire que le départ matinal a une valeur initiatique et baptismale.

L'aube dans *Le Rivage des Syrtes* reste attachée à l'idée du départ et accompagne les étapes nécessaires de la trame. C'est le moment du départ initial vers les Syrtes et du voyage maritime pour l'île de Vezzano avec Vanessa. Enfin, l'aube illumine le trajet ultime d'Aldo et de ses compagnons lors de la croisière :

« Je regardais ce ciel imperceptiblement dilué d'aube, comme effleuré sous l'horizon à sa lisière extrême par la palpitation d'un faible éventail de lumière »⁴²⁹.

Toutefois, jamais l'aube n'est le moment de l'accomplissement de l'action. Au contraire, son évocation appelle un moment d'initiation portant de grandes possibilités. Autrement dit, l'aurore ne se rapporte pas à des événements, elle est simplement l'instant du départ pour un événement important.

À la lumière de l'aube et au coucher du soleil se dessinent donc à l'horizon les contours de l'au-delà invisible devant lequel le guetteur paraît stupéfait. De l'au-delà vient, croit-il, l'avenir précédé par des signes annonciateurs. Les signes sont encore, d'après Maël Renouard, éclat et lumière. Ce qui veut dire que l'horizon est lumière aussi. L'événement est par conséquent lumière, quand il n'est pas encore là : des signes et des présages dans le visible annoncent son avènement prochain. De ce fait, « les signes sont visibles et ils sont signes de quelque chose qui est invisible. Ils promettent l'événement, ils promettent la révélation »⁴³⁰. La lumière et l'éclat dont parle l'auteur ne sont que les lueurs de l'aube, du soleil couchant et parfois du monde astral.

II- Un symbole de l'invisible : le Farghestan

Inconnu, inconnaissable et lointain : tels sont les caractères singuliers du Farghestan qui font de ce pays un lieu tabou. Pour cette raison, son nom disparaît de la parole, son

429 *Le Rivage des Syrtes*, p. 727.

430 RENOUARD, Maël. *L'Œil et l'attente sur Julien Gracq*. op. cit., pp. 44-45.

évoquant reste attachée à des bribes. Dans *Le Rivage des Syrtes*, le Farghestan, qui n'est jamais désigné par son vrai nom, est présenté comme l'ennemi séculaire d'Orsenna. Les habitants du pays évitent d'en parler, ils l'appellent souvent « là-bas »⁴³¹. Ils le métaphorisent encore en au-delà invisible. Malgré les caractères agressifs du tabou, le Farghestan obsède Aldo. Il représente pour lui un excellent objet de rêverie, une tentation sans remède ou plutôt un objet désiré. Son importance vient du rôle que l'écrivain lui assigne dans ce récit : « rôle vaguement apocalyptique, une bizarre mission de providence à rebours »⁴³². Quant à son image, elle reste encore vague pour le lecteur, le Farghestan n'est jamais décrit par Gracq. Ce que le lecteur connaît de ce lointain mystérieux, c'est qu'il est situé au-delà de la mer des Syrtes. Il est appelé plusieurs fois par l'« au-delà fabuleux d'une mer interdite »⁴³³ ou par la ligne rouge séparant les deux pays combattants :

« Très au-delà, prodigieux d'éloignement derrière cet interdit magique, s'étendaient les espaces inconnus du Farghestan, serrés comme une terre sainte à l'ombre du volcan Tängri »⁴³⁴.

Par sa situation au-delà de la mer, par sa désignation de l'« au-delà » inconnu, le Farghestan devient le symbole du monde supraterrrestre. Dès l'incipit, le narrateur ne manque pas de rappeler à ses lecteurs qu'il s'agit d'une « terre sainte » ou d'un pays interdit situé hors des frontières franchissables. Un pays qu'une mer morte sépare de la terre habitable d'Orsenna. Un pays qu'on ignore parfaitement et sur lequel aucun renseignement n'est disponible. Tout ce qui est connu de ce lieu est dû aux renseignements scolaires et aux récits du folklore cités par les poètes d'Orsenna. Les halos qui entourent ce pays énigmatique en font un vrai monde ambigu, l'équivalent de l'au-delà inconnu.

La découverte de ce lieu merveilleux correspond à trois moments décisifs du récit qui déterminent le rapport du héros à l'inconnu et que nous allons étudier à présent.

1- De la femme à l'horizon

Quoique les lieux soient épisodiques (c'est le cas des jardins de Selvaggi et de Vezzano) dans le monde romanesque de Gracq, ils sont propices à l'apparition de figures féeriques. Et c'est Vanessa qui remplit ce rôle dans *Le Rivage des Syrtes* ; sa présence imprévue dans des lieux fréquentés par le héros porte déjà quelque chose de spectral. Elle est à vrai dire la

431 *Le Rivage des Syrtes*, p. 633.

432 *Ibid.*, p. 689.

433 *Le Rivage des Syrtes*, p. 729.

434 *Ibid.*, p. 577.

provocatrice de l'événement et « la messagère de l'au-delà »⁴³⁵ dans ce récit. Son rôle se montre évident dans l'organisation de la première rencontre d'Aldo avec le Farghestan. C'est elle qui l'entraîne sur son île enchantée de Vezzano et dans son palais mystère à Maremma pour être à proximité du pays tabou. Elle est, pouvons-nous dire, son initiatrice : elle lui apprend à regarder, à sonder la ligne de l'horizon et à attendre pour voir quelque chose sur l'horizon. Aldo n'est l'agent principal de l'action finale (la transgression de la ligne rouge) que sous l'emprise de son regard. En effet, la femme sert ici de médiatrice entre le héros et le lieu de l'attraction et s'opère sur lui une grande influence avant même le commencement de l'action. Sa puissance s'ébauche depuis sa première présence dans les jardins de Selvaggi à Orsenna. L'incipit nous informe qu'Aldo les fréquente régulièrement avant de prendre la décision primordiale du départ pour les Syrtes, quand il est un jour étonné de trouver une femme se tenant au même endroit. Ce qui le frappe d'emblée dans tout cela, ce n'est pas sa beauté, mais le sentiment de « *dépossession exaltée* » qui l'envahit vigoureusement, lorsqu'il la regarde :

« Dans le singulier accord de cette silhouette dominatrice avec un lieu privilégié, dans l'impression de présence entre toutes appelée qui se faisait jour, ma conviction se renforçait que *la reine du jardin* venait de prendre possession de son domaine solitaire. Le dos tourné aux bruits de la ville, elle faisait tomber sur ce jardin, dans sa fixité de statue, la solennité soudaine que prend un paysage sous le regard d'un banni ; elle était l'esprit solitaire de la vallée, dont les champs de fleurs se colorèrent pour moi d'une teinte soudain plus grave, comme la trame de l'orchestre quand l'entrée pressentie d'un thème majeur y projette son ombre de haute nuée »⁴³⁶.

Dès la première apparition de Vanessa dans les jardins Selvaggi, Aldo se rend compte tout de suite du pouvoir prodigieux qu'elle peut exercer sur les choses. Sa seule présence suffit à faire d'elle « *la reine du jardin* » qui attribue au paysage des caractères solennels. Sous son pouvoir de souveraineté et d'ensorcellement, les objets lui semblent prendre une autre forme et se colorer différemment. Son regard perçant donne au paysage une solennité distinguée. Aldo saisit tout cela et il l'appelle : « le pouvoir d'un *happement* ». L'effet du regard de Vanessa lui paraît encore comparable à celui que peut jouer le « mot d'un poète »⁴³⁷ ou à celui de geste d'un chef sur une foule. Autrement dit, la femme semble avoir la capacité de changer le regard porté sur les objets ; son pouvoir s'exerce autant sur les choses que sur les personnes. Aldo n'échappe même pas à sa puissance et tombe

435 BOISLEVE, Jacques. *op. cit.*, p. 80.

436 *Le Rivage des Syrtes*, p. 595.

437 *Ibid.*, p. 596.

facilement dans le piège de ses regards qui l'entraînent finalement à l'horizon et plus exactement au loin vers quelque chose :

« [...] dans une immobilité tendue, je fixais jusqu'aux dernières lueurs les silhouettes des arbres sombres qui se découpaient sur la bande lumineuse de l'horizon. Là s'était fixé le dernier regard de Vanessa ; j'attendais de voir paraître ce qu'il m'avait mystérieusement désigné »⁴³⁸.

Vanessa détourne le regard d'Aldo de la ville et l'invite à guetter l'horizon. Sous l'effet de la femme, il change rapidement sa vision concernant les jardins de Selvaggi et Orsenna. La ville lui semble tout à coup plonger dans un sommeil total. Il saisit ainsi le vide de sa vie et l'agonie qui domine la Seigneurie. Durant la première période courte d'amitié avec elle, Aldo se laisse gagner par l'esprit de Vanessa qui refuse complètement l'état somnolent du pays. D'après lui, Vanessa est la seule personne capable de révéler la profondeur réelle des choses, car elle incarne la « minime fêlure qui donne la profondeur d'un cristal invisible »⁴³⁹. Vanessa lui apprend alors la vraie situation du pays, lui ouvre les yeux sur de nouveaux chemins. Elle devient encore la cause essentielle de son départ pour les Syrtes. Elle réveille en lui, selon Yves Bridel, le sens de la quête, car elle lui fait regarder le monde au-delà des limites d'Orsenna. Pourtant, elle ne l'entraîne pas immédiatement à franchir les limites de l'interdit. Ces limites ne sont franchies que par l'acte d'amour :

« Obscurément, Aldo sent que l'amour avec Vanessa le ferait franchir le seuil d'un interdit sacré, qu'il n'est pas encore prêt à passer, mais dont il pressent l'existence »⁴⁴⁰.

Le pouvoir du franchissement lui est donné ultérieurement dans les profondeurs de l'île de Vezzano lors de l'amour partagé avec l'initiatrice. Ce qui veut dire que l'objet sacré n'est acquis que par un des processus mystiques. Le contact charnel le mène à l'observation de l'au-delà nommé Farghestan. Après l'union physique des deux amants, les yeux d'Aldo s'ouvrent sur ce qu'il ne doit pas voir. Tängri sort soudainement des profondeurs de la mer vers la hauteur du ciel ; son émergence est pareille à une révélation. Aldo récolte, pouvons-nous dire, le fruit de ce mariage à la fois charnel et mystique.

Le désir de l'horizon augmente après le départ d'Aldo aux Syrtes, surtout quand il voit un jour un bateau immatriculé franchir les limites des patrouilles et se perdre au loin. Ce désir est intensifié une nouvelle fois par l'apparition du même bateau et de son gardien étranger à Sagra. Tout cela provoque en lui le désir d'aller voir là-bas. Pour Aldo, le bateau et le gardien ne sont que deux indices venant de l'au-delà de la mer où se cache l'événement.

438 *Ibid.*, p. 597.

439 *Le Rivage des Syrtes*, p. 599.

440 BRIDEL, Yves. *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire. op. cit.*, p. 103.

Dans un autre sens, ce sont les preuves de l'existence de l'au-delà invisible (Farghestan). Leur découverte sur le port ruiné de Sagra rend Aldo sûr de ses sentiments : « je me sentis monter au cœur, avec la fièvre du chasseur, une espèce d'épanouissement intime qui me justifiait ». À partir de cette découverte, les choses se précipitent ; la conviction de quelque chose « qui n'était plus dans l'ordre » devient évidente. La passion pour une voile transcendant les limites interdites s'agrandit. Les regards du héros s'orientent désormais vers l'horizon de la mer, tout en aspirant à voir un signe venu de l'au-delà :

« Au-delà de ces étendues de joncs lugubres s'étendaient les sables du désert, plus stériles encore ; et au-delà [...] derrière une brume de mirage étincelaient les cimes auxquelles je ne pouvais plus refuser un nom »⁴⁴¹.

Point de magnétisme, le Farghestan devient la destination du regard. Il est nécessaire de mentionner ici qu'il existe un autre motif important pour l'histoire et l'événement. La carte constitue en réalité ce deuxième élément : elle participe à visualiser l'au-delà et à concrétiser l'image géographique du Farghestan. La lecture de la carte dynamise la quête d'Aldo, car c'est à partir de cette lecture que vont apparaître les fantasmes aventureux du héros. Nous pouvons la considérer comme un franchissement symbolique et préalable des lignes interdites séparant le visible et l'invisible. Aldo franchit donc doublement les frontières : une fois d'une manière symbolique dans le chapitre 2 « La Chambre des cartes », une autre fois réellement dans le chapitre 9 « Une Croisière ».

2- La vision d'un au-delà inconnu

Dans un autre moment délicat du récit, la femme assume parfaitement, pour la deuxième fois, le rôle que lui assigne l'écrivain. Comme elle a déjà réussi à corriger la perspective d'Aldo à propos d'Orsenna, Vanessa intervient dans le déclenchement du premier pas de l'action. Elle emporte cette fois-ci le héros au seuil de l'interdit. C'est elle qui le conduit, peu de temps après son arrivée aux Syrtes, à l'île de Vezzano sur le même bateau immatriculé qu'il a vu à Sagra. La visite de cette île met en lumière les suggestions des cartes maritimes contemplées dans la chambre des cartes. Désignée par un petit point noir piqué isolément sur la nappe bleue, cet îlot s'avère le seul lieu appartenant aux territoires d'Orsenna qui donne une vision directe du Farghestan. Sur cet îlot minuscule, Vanessa livre à Aldo le secret de l'au-delà de la mer des Syrtes. Or ce secret, comme nous l'avons précédemment mentionné, n'est délivré qu'à l'union de ces deux amants dans les abîmes

de cette île retirée. À l'approche de la nuit, Vanessa accompagne Aldo en haut de l'île où ils voient ensemble les premiers signes de cet inconnu désiré. Autrement dit, l'ailleurs fascinant n'apparaît qu'après avoir vécu leur amour dans sa plénitude affective, spirituelle et charnelle. Au nom de cet amour, Vanessa montre à Aldo ce qu'il doit maintenant atteindre :

« Une montagne sortait de la mer, maintenant distinctement visible sur le fond assombri du ciel. Un cône blanc et neigeux, flottant comme un lever de lune au-dessus d'un léger voile mauve qui le décollait de l'horizon, pareil, dans son isolement et sa pureté de neige, et dans le jaillissement de sa symétrie parfaite, à ces phares diamantés qui se lèvent au seuil des mers glaciales. Son lever dans d'astre ne parlait pas de la terre, mais plutôt d'un soleil de minuit, de la révolution d'une orbite calme qui l'eût ramené à l'heure dite des profondeurs lavées à l'affleurement fatidique de la mer. Il était là. Sa lumière froide rayonnait comme une source de silence, comme une virginité déserte et étoilée »⁴⁴².

La vue de Tängri est la récompense de l'acte d'amour. L'acquisition de l'objet de désir se passe à travers un intermédiaire que Vanessa représente ici. Point de contact entre l'espace d'attraction et l'observateur, la femme acquiert la même influence que l'espace exerce sur le héros. Elle conduit également à la dépossession de soi et à l'assujettissement total à sa puissance. « Mes yeux suivaient malgré moi la direction de son regard », ce qui montre bien son effet sur Aldo. Cependant, sa puissance n'est exaltée qu'après avoir subi elle-même aussi l'emprise de l'espace. L'engagement dans lequel Vanessa se trouve consiste dans la rupture de la communication et l'absence de la conscience : « Vanessa ne s'en souciait guère, et sans doute ne se souvenait-elle même plus que je fusse là » ou encore « c'est le Tängri, dit Vanessa sans tourner la tête. Elle parlait comme pour elle-même, et je doutai de nouveau qu'elle eût conscience que je fusse là »⁴⁴³. Ce qui confirme encore le fait que la relation de l'homme et de l'espace dans le monde romanesque de l'écrivain est fondée sur la soumission du premier au profit du second. Dans le cas de Vanessa, l'emprise de l'espace se fonde sur l'abolition de soi et l'effacement de l'autre.

Quant à Aldo, il cède à une double attraction : celle de la femme aimée et de l'espace. Il est inconsciemment guidé par l'initiatrice et suit malgré lui la direction de son regard. Dépossédé de lui-même, il dirige ses regards vers la ligne de l'horizon, en attendant une vision. Or la sensation de la dépossession, Aldo l'a sentie dès qu'il monte avec Vanessa sur le bateau. Pendant toute la navigation, il pressent que quelque chose va se décider pour

442 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 685-686.

443 *Ibid.*

toujours. Cette chose n'est sans doute que la transgression visuelle et effective du Farghestan. À la suite d'une contemplation prolongée de l'horizon, ses yeux rencontrent enfin cet au-delà encore invisible. Ce dernier émerge tout d'abord en nuage blanc sous un aspect de buée qui a une forme de cône flottant au ras de l'horizon dans une lumière très faible. À ce moment-là, le jeu du dévoilement commence à prendre sens sur les deux plans diégétique et poétique ; il s'agit maintenant de l'éclatement de l'espace désiré bientôt appréhendé dans ses détails les plus lointains. Aldo se met face-à-face avec le Farghestan dont l'émergence reste emblématique. En effet, le lieu interdit ne se manifeste pas clairement aux yeux des observateurs, sa vision demeure confuse. Le dévoilement de l'horizon s'accompagne des vapeurs, des nuages et des orages. Nous nous demandons ici si c'est le regard désirant qui provoque l'éclatement de l'espace ou l'inverse. Le récit nous informe plus loin que la transgression visuelle se développe en transgression concrète. Ce qui veut dire que l'espace désiré entraîne l'observateur vers l'événement.

L'horizon dévoilé donne donc une image préliminaire mais brouillée de l'au-delà inconnu, manifesté sous un aspect de vapeur et de voile nuageux. Devant cette manifestation, Aldo n'éprouve aucun intérêt, comme si le dévoilement ne suffisait pas à dessiller ses yeux. Au contraire, une sensation de peur s'empare de lui. Une autre fois, Vanessa intervient, en opposant à sa dénégarion le mouvement de ses propres yeux. En dirigeant ses regards vers lui, elle dit : « Tu as vu ? ». Juste à ce moment, Aldo voit l'au-delà ou plutôt Tängri, en forme de montagne : « Et tout à coup, je vis. Une montagne sortait de la mer, maintenant distinctement visible sur le fond assombri du ciel ». Comme si la présence de la femme devenait une condition pour cette vue, sa voix et son regard éveillent en lui la volonté de voir. Or seul l'acte de voir lui révèle la vérité de Tängri ; Aldo parle ensuite d'une révélation et non pas d'une vision ordinaire. La reprise des termes comme « tout à coup » pour déclarer la soudaineté de l'apparition, le changement brusque de couleur du ciel, « le ciel du jour avait viré au ciel lunaire », en témoignent.

L'émergence de Tängri offre en réalité une vision apocalyptique. Son apparition au ras de l'horizon est astrale, elle s'accompagne de multiples images attachées aux métamorphoses cosmiques, elle parle « d'un soleil de minuit », « de la révolution d'une orbite calme », d'une « lumière froide », d'une « source de silence », d'une « virginité déserte et étoilée » et « d'une aurore boréale ». L'obscurité opaque qui pèse sur l'île avec la montée de la montagne vers le ciel fait penser à une révélation. Ainsi, au lever de la « cime énigmatique », le « sentiment du temps s'envolait » pour Aldo ; en dépit de l'apparition

brève de Tängri, le froid transperce Vanessa et Aldo. Ce dernier, en descendant la colline, sent dans ses poumons « la pureté mortelle d'un vent descendu des champs de neige » et marche « la tête renversée vers le ciel plein d'étoiles »⁴⁴⁴. Tout cela prouve la vocation apocalyptique de Tängri. Nous soulignons également que la description de l'au-delà parle d'une montagne détachée du sol pour devenir une étoile en suspens au-dessus de la mer. Le déclin du jour, la lumière rasante et la densité orageuse se précipitent alors pour signifier un jour de révélation où des choses vont se décider. En ce sens, le Farghestan devient le substitut de l'au-delà lointain.

Arrêtons-nous maintenant sur le choix de la montagne comme démonstration privilégiée pour désigner l'au-delà invisible. Cette préférence se réfère à l'évidence à des sources religieuses qui expliquent le rapport entre la montagne et le Seigneur. Dans *En lisant en écrivant*, Gracq précise le sens de cette préférence, en évoquant la figure de Moïse :

« Une des singularités de la figure de Moïse, dans la Bible, est que le don de la clairvoyance semble lié chez lui chaque fois, et comme indissolublement à l'embrasement par le regard de quelque vaste panorama révélateur »⁴⁴⁵.

Cette vue panoramique, Moïse l'obtient à partir d'un lieu élevé. Ainsi la montagne du Sinaï reste le lieu favori de la révélation. Moïse monte et c'est en haut de la montagne que Le Seigneur l'appelle. Selon la *Bible*, Le Seigneur lui parle de la cime de cette montagne. En revanche, la révélation de la Divinité s'accompagne de tonnerre, d'éclair, de fumée et d'une nuée épaisse⁴⁴⁶. C'est pour cela que l'image de Dieu reste attachée à la hauteur de la montagne. Moïse a reçu les Tables de la Loi au sommet du Sinaï. La montagne acquiert la même importance dans le *Coran* qui affirme la rencontre de Moïse avec Le Seigneur sur le Mont⁴⁴⁷. Les livres sacrés lient donc la manifestation de Dieu à la montagne. En tant qu'elle est haute, verticale, élevée, rapprochée du ciel, la montagne devient symbole de la transcendance. Comme symbole du centre, elle participe du symbolisme de la manifestation. La montagne symbolise évidemment, selon *Le Dictionnaire des symboles*, la présence et la proximité de Dieu, elle est ainsi rencontre du ciel et de la terre. En outre, pour Gracq, « le Paradis terrestre » et « l'Eden » devraient normalement être entourés « des

444 *Le Rivage des Syrtes*, p. 686.

445 GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant. op. cit.*, pp. 616-617.

446 *La Bible*. Traduction française sur les textes originaux par OSTY, Emile avec la collaboration de Joseph TRINQUET. Paris : Seuil, 1973, pp. 181-182.

⁴⁴⁷ Ainsi nous lisons la sourate Al-A'raf, verset 143 : « Lorsque Moïse vint à notre rencontre et que son Seigneur lui parla, il dit : « Mon Seigneur! Montre-toi à moi pour que je Te voie ! » Le Seigneur dit : « Tu ne me verras pas, mais regarde vers le Mont : s'il reste immobile à sa place, tu me verras. ». Mais lorsque son Seigneur se manifesta sur le Mont, il le mit en miette et Moïse tomba foudroyé ». *Le Coran*. Trad. de D. Masson. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1967, p. 200.

montagnes neigeuses »⁴⁴⁸. Nous pouvons donc dire que l'image de la montagne reste attachée chez l'écrivain à quelque chose de sacré.

Dans la fiction de Gracq, la montagne devient par excellence le symbole de l'au-delà invisible cachant le secret divin. Représenté par une montagne, Tängri incarne parfaitement ce lieu interdit dont l'apparition s'accompagne également d'une aura divine. Le changement qui s'effectue dans le cosmos (nuage, orage, vent, fumée lumière) parle en effet de promesse ou plutôt de pressentiment métaphysique reçu au plan émotionnel. D'une autre manière, l'émergence de la montagne atteint une portée symbolique qui a une valeur spirituelle. Tout cela met en question la quête gracquienne de l'espace. Pouvons-nous dire que Gracq est-il en quête de la terre promise ? Qu'il est perturbé entre l'existence et l'absence de cet espace ?

Puisqu'il est indéfinissable et qu'aucune information exacte n'affirme son existence sur la terre, le romancier entreprend une recherche extraterrestre, il le remplace par l'autre monde et invente des images suggestives pour le représenter. L'image du cône volcanique représente, selon *Le Dictionnaire des Symboles*, l'« image ascensionnelle de l'évolution de la matière vers l'esprit, de la spiritualisation progressive au monde, du retour à l'unité de la personnalisation »⁴⁴⁹. L'espace que cherche l'écrivain se rapproche alors de l'idéal lointain et intouchable. C'est un espace dont la promesse divine dessine les contours.

3- De l'attraction à la transgression

Après l'excursion à l'Ile de Vezzano, Aldo et Vanessa vivent, selon Yves Bridel, une période de maturation comparable à celle d'une gestation d'enfant, tandis que tout le pays éprouve une mobilisation anormale. Orsenna bouge, les gens parlent fréquemment de l'existence du Farghestan et du rôle apocalyptique qu'il peut jouer. Possédée par la frénésie de la quête, Vanessa n'est plus l'initiatrice qui oriente le héros par son regard. Elle paraît trop fragile et cherche maintenant l'aide d'Aldo. Poète dans sa jeunesse, ce dernier est aussi le poète de l'histoire. C'est lui qui raconte l'histoire du *Rivage des Syrtes* dont il est le héros. Il est donc le poète dans l'action. C'est sous son regard que l'événement naît et prend sens. Il mérite vraiment le titre que lui accorde Vanessa : un « poète de l'événement »⁴⁵⁰. Doué d'un pouvoir créatif, Aldo porte un regard neuf et original sur les

448 GRACQ, Julien. *Entretien avec Jean-Louis Tissier. op. cit.*, p. 1204.

449 CHEVALIER, Jean (dir.). *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. op. cit.*, p. 226.

450 *Le Rivage des Syrtes*, p. 775.

objets. C'est sous son regard que le Farghestan prend forme. *Le Rivage des Syrtes* est, comme le signale Yves Bridel, le roman du regard : il est « à deux niveaux, produit par le regard d'Aldo dont il conte d'abord l'évolution et ses conséquences historiques, qui sont elles-mêmes regardées, après coup, par le héros »⁴⁵¹. L'histoire vécue et l'histoire écrite dépendent donc toutes les deux des regards d'un seul personnage (Aldo) qui les créent et les rendent encore possibles. Pour Vanessa, il est seul capable d'accomplir le dernier pas. Ce pas, dont les deux ont besoin, n'est sans doute que le franchissement de l'interdit. En revanche, les deux amants semblent nécessaires pour l'accomplissement de l'action, l'un complète l'autre. Si la femme joue le rôle de la provocatrice, Aldo devra être l'agent de l'événement. Il lui manque « la connaissance et le force d'agir », pour cela il a besoin de Vanessa. Quant à elle, « le pouvoir de franchir le pas décisif »⁴⁵² lui manque, car son rôle se limite à la provocation. Aldo et Vanessa sont alors complices.

Ainsi, la volonté de la femme d'être regardée est-elle le motif essentiel de l'expédition définitive d'Aldo. Pour échapper au vide, à l'état somnolent de la ville, Vanessa sent le besoin de lancer un défi à ce face-à-face dont elle a soif. Ce défi se traduit par un regard jeté sur lui dans l'espoir d'obtenir une réponse rapide. Même si la réponse qu'elle attend peut être agressive et combative, elle la désire. Car elle voudrait donner une justification à son existence :

« Il y a des yeux ici qui se posent sur vous, Aldo, mais, tu comprends, cela ne va pas plus loin ; il n'y a pas de regard. Et moi, j'avais besoin de ce regard. Oh! Oui, regarder. Être regardée. Mais de tous ses yeux. Mais pour de bon. Être en présence... »⁴⁵³.

En effet, Vanessa cherche un regard fascinant : un regard qui interpelle et attire en même temps. Ce regard est celui de l'ailleurs, du lointain, plus exactement du Farghestan. C'est le seul regard susceptible de faire bouger les choses, de détruire le calme d'Orsenna. Et Aldo semble le seul apte à franchir les limites de l'interdit, car il porte en lui le même regard de désir. Vanessa vit désormais dans l'attente ; elle aspire à la venue rapide du regard qui lui donne l'existence et peut-être aussi la mort.

Par son regard neuf, Aldo sonde la ligne de l'horizon brumeux et voit ce qui est au-delà du visible. Ce regard augmente en lui le désir de transgression qui est concrétisé ultérieurement par la transgression de la ligne des patrouilles et de la ligne rouge

451 BRIDEL, Yves. « Le Regard dans *Le Rivage des Syrtes* », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981. op. cit.*, p. 363.

452 BRIDEL, Yves. *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire. op. cit.*, p. 108.

453 *Le Rivage des Syrtes*, p. 700.

frontalière. Emporté par le désir de connaître et de percevoir, Aldo entreprend une expédition afin de découvrir l'inconnu. Ce parcours se situe en effet dans le prolongement de la dynamique de contemplation-guet instaurée depuis la forteresse de l'Amirauté et le promontoire de Vezzano :

« Le Farghestan avait dressé devant moi des brisants de rêve, l'*au-delà* fabuleux d'une mer interdite ; il était maintenant une frange accore de côte rocheuse, à deux journées de mer d'Orsenna. La dernière tentation, tentation sans remède, prenait corps dans ce fantôme saisissable, dans cette proie endormie sous les doigts déjà ouverts »⁴⁵⁴.

Dans le chapitre « Une croisière », le désir d'Aldo se réalise enfin au moment où la distance s'abolit entre lui et l'objet de quête pour laisser place à une vision proche de cet objet-ci. Le guetteur se met face-à-face avec le pays interdit. Comme un lieu exemplaire de l'*au-delà* invisible, le Farghestan n'apparaît pas immédiatement, son apparition semble être alternative. La présence du premier moment est emblématique, elle s'attache à son volcan et à sa fumée répandue dans l'air :

« Une fumée montait devant nous sur l'horizon, distinctement visible sur le ciel qui s'assombrissait déjà vers l'est. Une fumée singulière et immobile, qui semblait collée sur le ciel d'Orient, pareille à sa base à un fil étiré et mince, très droit, qui s'épaississait en prenant de l'altitude et se cassait brusquement en une sorte de corolle plate et fuligineuse, palpitant mollement sur l'air et insensiblement rebordée par le vent »⁴⁵⁵.

Composantes essentielles du paysage gracquien, le brouillard et la brume tiennent un rôle contradictoire dans le dernier épisode de l'histoire. Leur rôle ne consiste plus à cacher la vue. Au contraire, ils se dissipent pendant toute l'excursion marine d'Aldo pour laisser place au surgissement de l'inattendu et pour en donner une vision claire. Dans un autre sens, ils participent au jeu du dévoilement, tout en incitant la curiosité des voyageurs à accélérer le mouvement du navire pour aller voir *au-delà* de la fumée. Par opposition à leur désir, l'approche du lieu interdit provoque l'activité de son volcan. La montée de la fumée volcanique peut être comprise à la fois comme un signe de dévoilement et d'alerte que précipite la transgression des frontières. Au moment du dévoilement, le rapport avec l'espace se construit grâce aux organes du toucher et de l'odorat :

« Une bouffée d'air tiède et très lente déplissa sur nous une odeur à la fois fauve et miellée, comme une senteur d'oasis diluée dans l'air calciné du désert »⁴⁵⁶.

454 *Le Rivage des Syrte*, p. 729.

455 *Ibid.*, p. 737.

456 *Ibid.*, p. 742.

Comme une femme précédée par son parfum, la terre mystérieuse du Farghestan se révèle aux navigateurs par son odeur et par sa bouffée d'air parfumé. La manifestation olfactive s'avère ici nécessaire, car c'est elle qui donne corps et signification au pays qu'elle évoque. Chaque fois que le navire s'avance vers la terre farghienne, l'expérience spatiale s'éclaircit. Le Farghestan n'est plus cet arrière monde caché, il est là tout entier en face des navigateurs par sa fumée et par son volcan qui rejoint le ciel à une hauteur stupéfiante, comme un monstre marin. Certes, les voyageurs n'arrivent pas à sonder l'intérieur de l'inconnu, mais cela n'a pas grande importance. L'intérêt réside dans le fait que c'est la première fois qu'ils se trouvent dans une situation de contemplation et de rencontre avec le paysage contemplé. Ainsi la quête tire-t-elle à sa fin, lorsque la réalité physique et sensorielle de la terre désirée commence à se dévoiler au sujet. Le Farghestan en tant que terre inconnue n'est plus l'objet de la préoccupation d'Aldo, ce dernier est très soucieux des conséquences de cette expédition. Le récit est suspendu à ce moment important de l'histoire, aucune information n'est donnée aux lecteurs pour les mettre au courant de ce qui s'est passé après l'éclatement de la guerre. Les trois chapitres qui succèdent la « Croisière » n'informent pas sur la fin, ils relatent simplement les rencontres d'Aldo avec l'envoyé du Farghestan et le vieux Daniello. La quête du sujet se termine donc aux contours du lieu interdit ; la vérité du monde et de la vie demeure encore cachée. Tout cela nous amène à dire que les étapes de la recherche et de l'attente comptent beaucoup plus chez l'écrivain que l'objet lui-même. Ce sont les moments constitutifs de la trame, car ils inscrivent les émotions euphoriques et dysphoriques du sujet et marquent la lueur de son premier contact avec l'univers. Le récit prend donc sens grâce aux différents passages de la description. La narration s'arrête toujours, comme nous venons de le voir, au seuil de l'événement.

À une question posée par Fabrizio portant sur l'intérêt de se rapprocher davantage du Farghestan, Aldo répond :

« Ce que je voulais n'avait de nom dans aucune langue. Être plus près. Ne pas rester séparé. Me consumer à cette lumière. Toucher »⁴⁵⁷.

Ce passage ne résume pas seulement le rêve du héros mais encore celui de Gracq. Le recours aux pronoms personnels de la première personne du singulier: « je », « me », d'une fréquence très rare chez lui, le confirme. Puisque l'espace que l'écrivain ambitionne n'est pas concrètement saisissable, il essaie de le concrétiser par son écrit. Le verbe « Toucher »

457 *Le Rivage des Syrtes*, p. 740.

dit sincèrement l'objectif de ces deux créatures et conclut le but de la quête gracquienne : rendre saisissable l'objet fuyant. Atteindre l'objet de désir veut donc dire l'embrasser dans une expérience euphorique de l'espace au point de se consommer. Le rapprochement ne signifie pas donc chez le romancier « être en face de l'objet, à distance raisonnable de sa forme, dans la position d'un observateur neutre », mais aussi « conduire le face-à-face à la limite où se perd le regard pur, c'est-à-dire celle du toucher et de l'absorption destructrice. Voir n'est pas savoir, mais vivre un état de proximité absolue dans lequel la conscience prend donc le risque d'être anéantie dans l'objet qu'elle vise et qu'elle cherche à atteindre »⁴⁵⁸. Tel est le sens de l'approche qu'Aldo cherche à réaliser dans la rencontre avec l'objet de sa quête. « Droit dessus ! Plus près ! » murmure-t-il à l'oreille de Fabrizio, lorsqu'il voit Tängri se profiler à l'horizon. Le désir d'Aldo de voir et de toucher s'incarne une autre fois dans les dernières lignes du chapitre :

« Une minute, une minute encore où tiennent des siècles, voir et toucher sa faim, soudés dans cette approche éblouissante, se brûler à cette lumière sortie de la mer »⁴⁵⁹.

La rencontre qu'Aldo cherche avec l'objet de désir ne s'accompagne plus de la sensation de la dépossession de soi mais de celle de l'anéantissement. Nous avons déjà mentionné que l'activité soudaine du volcan théoriquement éteint depuis des siècles est aussi porteuse de malheur. La lueur volcanique peut être lue comme un indice prémonitoire. Certes, elle fascine les navigateurs, mais elle les terrorise également. L'éruption annonce le danger qui les attend et à travers eux leur pays. La terre qu'Aldo désire lui envoie enfin un signe de menace sous l'aspect de trois coups de canon. Avec ces trois coups de canon, le rapport avec le Farghestan se modifie et devient un rapport de face-à-face. Ainsi, les navigateurs du Redoutable vivent-ils à la fois une double émotion : celle de la stupeur et de l'affrontement.

Le voyage du Redoutable peut aussi s'entendre comme une expédition de géographie métaphysique motivée par le désir de savoir et de voir l'autre monde, que ces lignes du récit expriment bien :

« La brume s'enlevait en flocons et promettait une journée de beau temps. Il me semblait que nous venions de pousser une de ces portes qu'on franchit en rêve. Le sentiment suffocant d'une allégresse perdue depuis l'enfance s'emparait de moi ; l'horizon, devant nous, se déchirait en gloire ; comme pris dans le fil d'un fleuve sans bords, il me semblait que maintenant tout entier

458 ARFEUX, Marc-Henri. *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq. op. cit.*, p. 332.

459 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 744-745.

j'étais remis – une liberté, une simplicité miraculeuse lavaient le monde ; je voyais le matin naître pour la première fois »⁴⁶⁰.

Après la transgression des limites interdites, le narrateur a l'impression d'assister à la naissance de l'autre monde dont les portes commencent à s'ouvrir à lui et aux autres. À ce moment du récit, il ne parle plus du voyage comme d'une aventure, mais comme d'une expérience métaphysique visant la connaissance de l'inconnu. La dissipation de la brume, l'ouverture de la route et la déchirure de l'horizon ne peuvent être comprises que comme une facilité donnée par le créateur pour accéder librement au nouveau monde. Sur le plan diégétique, l'objet de désir que le Farghestan représente ici est à nouveau conçu à l'état du sujet actif venu vers le sujet regardant : « les côtes accouraient à nous »⁴⁶¹. Ce qui suppose la jonction de deux éléments de désir comme un postulat inévitable de ce rapprochement. Mais la fusion est refusée : les trois coups de canon venant de Tängri forcent le bateau à se détourner au moment où doit s'opérer la jonction. Le Farghestan demeure encore insaisissable. Nombreuses sont les indications qui rendent ce lieu difficile à le toucher. L'association de Tängri à l'horizon comme élément immatériel est un bon exemple. Ainsi un sens paradoxal se dégage, selon Michèle Monballin, de ce rapprochement :

« Plus on s'approche du signe, plus on s'éloigne de la maîtrise de son sens, dans la mesure où c'est l'insaisissabilité qui fait l'objet du dévoilement. Mais, à travers cette aporie même est suggérée l'essence de ce référent »⁴⁶².

Signe apocalyptique de la fin du monde (« espèce de signe de fin des temps »), Tängri, outre qu'il paraît matière et non matière, est encore signe cosmogonique. Son émergence s'associe au lever de la lune et à celui du soleil. C'est pour cela qu'il peut être une incarnation de l'une des figures de la divinité :

« Un piédestal, la pyramide brasillante et tronquée d'un autel qui laisse culminer dans la pénombre la figure de dieu »⁴⁶³.

D'autre part, la divinité de la ville farghienne complique l'accessibilité au lieu recherché portant le nom de l'au-delà mystérieux. L'inaccessibilité du lieu désiré conduit à la suspension de la révélation ultime. Le sujet de la quête n'est désormais qu'une tension désirante qui se nourrit de sa propre attente. Et le désir n'est plus transitif, il est réfléchi.

460 *Ibid.*, pp. 733-734.

461 *Le Rivage des Syrtes*, p. 738.

462 MONBALLIN, Michèle. *op. cit.*, p. 159.

463 *Le Rivage des Syrtes*, p. 744.

Nous pouvons conclure que Gracq s'intéresse plutôt à l'ailleurs imperceptible qu'à l'ici sensible. L'écrivain, nous semble-t-il, est à la recherche de l'espace promis qu'aucune carte géographique ne peut transfigurer. C'est pour cela que ses récits relatent les moments de la quête et s'arrêtent au seuil du lieu de l'événement conçu comme un lieu de révélation. L'événement perd chez lui tout son poids. Mais Gracq n'a pas laissé son lecteur dans la confusion, il a proposé la chambre comme un substitut de lieu interdit mais accessible. Ce nouveau lieu va le guider dans sa lecture et met à sa portée la clé de l'intrigue.

Chapitre 4

La chambre : interdit et révélation

Lieu clos, la chambre représente généralement le lieu de l'intimité et offre à son occupant un milieu de repos. Dans ce lieu familier qui favorise le rapport de l'être avec lui-même, l'individu trouve sa plénitude. Dans l'œuvre romanesque de Gracq, la chambre dépasse sa fonction traditionnelle pour devenir un lieu révélateur qui permet de déchiffrer l'énigme de la fiction. À l'évidence, elle constitue la seconde composante fondamentale de l'espace gracquien. Sa présence semble pour le guetteur aussi nécessaire que le lieu ouvert, car elle le met concrètement devant l'objet de sa quête. Par contre, jamais Gracq ne donne une description détaillée de la chambre propre du héros. Ce qui l'intéresse, c'est la chambre de l'autre qui, dotée d'une puissance magnétique, attire le sujet. D'où le lien fort entre ce lieu fermé et le thème du double. Dans « Les yeux bien ouverts », Gracq explique la nature de ce lien :

« [...] 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. J'ai toujours l'impression dans ce cas-là que l'être absent *surgit* du rassemblement de ses objets familiers autour de lui, de l'air confiné qu'il a respiré, de cette espèce de suspens des choses qui se mettent à rêver de lui tout haut, avec une force de conviction plus immédiate encore que sa présence »⁴⁶⁴.

La pièce habitée par quelqu'un est un lieu interdit appartenant à l'autre. La pénétration signifie dans ce cas une violation d'intimité et entre dans le cadre de l'interdiction. Gracq insiste beaucoup sur ce fait ; le caractère oblique de l'« *interdiction* », qui distingue ce

464 GRACQ, Julien. « *Les Yeux bien ouverts* ». *op. cit.*, p. 853.

lexique du reste de la phrase, le confirme bien. Le lieu interdit excite la curiosité du sujet et le pousse à y entrer pendant l'absence de la propriétaire pour s'identifier à travers ses objets familiers. La pénétration implique donc une identification : l'intrus, en pénétrant dans la chambre de l'absent, devient tout de suite l'autre absent en s'appropriant ses objets. Le possesseur serait à la fois présent et absent, l'absence le rend là davantage. Sa pièce imprégnée de sa propre odeur renvoie à lui ; ses objets familiers portent sa marque. Tout ce qui existe dans la pièce fait rêver de lui plus immédiatement encore que sa présence. L'intrus n'a plus besoin d'imaginer son double : il se glisse dans sa propriété et s'approprie son univers au degré de l'union psychique :

« Tout geste dans cette pièce vide me semble alors prendre un vague *caractère* d'envoûtement, de substitution frauduleuse, comme si on se glissait un peu dans le personnage même du possesseur »⁴⁶⁵.

La pénétration dans les objets intimes le rapproche encore de l'être double. En revanche, ce processus ne va pas sans reproche. Pendant toute l'intrusion, le sujet se reproche d'avoir violé la familiarité de l'autre, il craint de même d'être surpris par lui.

Pénétrer dans la chambre vide du double veut donc dire sonder le secret des choses. Pour cela, elle est présentée comme un lieu révélateur. Qu'il s'agisse d'un lieu interdit n'est pas fortuit, il garde en effet en soi un secret. Ce qui est suggéré par les signes annonciateurs de l'espace extérieur, le guetteur va en trouver la signification dans la chambre du double. Les divers objets qu'elle contient lui livrent la clé de la vérité. Gracq crée comme substitut du lieu tabou un autre lieu interdit mais saisissable. Ce lieu palpable aide à révéler le dénouement et à déterminer l'objet du désir. Avec la chambre, la tentation et la transgression qui définissent le lien entre l'homme et l'espace ouvert se développent en rapport d'appropriation, de possession intime pareille à l'acte d'amour. Ce rapport inscrit le lieu clos dans la dialectique de l'inaccessible atteint. Les longs passages descriptifs que Gracq consacre à la chambre aident à déceler son rôle dans l'éclaircissement de l'intrigue. Son monde romanesque se caractérise par l'absence d'événement principal qui en est le trait le plus distinctif. Son élosion crée de même l'originalité poétique de ce monde fictif. Mais cela ne signifie pas que l'événement soit éludé totalement de la fiction. Il est plutôt suggéré par le truchement de la description. Grâce aux données descriptives de certains objets, la chambre donne à lire l'événement effacé de la narration. En ce sens, l'espace de Gracq joue, selon Henri Mitterand, un rôle actantiel dans la machine narrative. Il n'est plus

465 GRACQ, Julien. « *Les Yeux bien ouverts* ». *op. cit.*, p. 853.

un élément circonstanciel ou un élément secondaire du décor, il devient lui seul la matière, le support, le déclencheur de l'événement, voire l'objet idéologique et principal du récit⁴⁶⁶. C'est dans ce sens que la chambre gracquienne est qualifiée de chambre révélatrice.

I- Mystère des lieux clos dans *Au château d'Argol*

Dans le monde fictif de Gracq, le paysage n'est pas le seul élément qui introduise le premier signe de l'événement et qui est à l'origine d'un pressentiment inévitable. Les chambres, ou tout autre lieu clos, sollicitent aussi l'attention du guetteur. Dans *Au château d'Argol*, nous distinguons la chambre d'Herminien, à laquelle Gracq consacre un chapitre particulier, des autres pièces du château. Cependant, la description des chambres argoliennes révèle une contradiction évidente. Si une impression de luxe, due aux fourrures répandues sur le sol, se dégage à la vue des chambres du château, une atmosphère sinistre règne dans la pièce d'Herminien. Ce lieu rassemble des objets différents et paraît aussi désolée qu'abandonnée aux vents et au soleil. Sa description la met en rapport direct avec la chapelle. C'est pour cela que nous préférons les étudier conjointement. L'examen des objets qu'elle renferme nécessite une observation préliminaire.

1- Les objets emblématiques de la chapelle des abîmes

Au cours d'un parcours imprévu avec Herminien au cœur de la forêt de Storrvan, l'ancienne architecture de la chapelle démolie captive l'esprit d'Albert. Celle-ci l'attire tout d'abord par la disposition étrange de ses fenêtres qui invitent les visiteurs à la parcourir « *de dehors en dedans* »⁴⁶⁷. Les fenêtres, outre qu'elles renversent ici la fonction habituelle de l'ouverture, mettent en évidence la partie intérieure de la chapelle. Le caractère typographique différent à travers lequel ces termes sont mis ne les distingue pas seulement du reste du texte, mais il remet aussi en question ce lieu isolé. À l'entrée de la chapelle, une bouffée d'air froid et compact étouffe Albert et Herminien ; l'obscurité est totale et semble le seul habitant. Lorsqu'Albert pénètre dans sa profondeur, il se rend compte de l'usage anormal de ses fenêtres, tout en saisissant en même temps le secret de

466 MITTERAND, Henri. *op. cit.*, pp. 211-212.

467 *Le château d'Argol*, p. 56.

son enchantement. La chapelle déserte et enchantée enferme en effet dans son intérieur des objets étranges mais emblématiques. L'horloge de fer hérissant ses dangereuses armes sème l'effroi au fond d'Albert; tout comme la lampe « brillant au sommet de la voûte dans un verre rouge », le tombeau, le casque et la lance de fer qui contredit par son éclat l'ancienneté de la construction. La réunion de ces objets suscite « un grandissant malaise » chez Albert et impose à l'esprit la certitude d'une relation signifiante. « Leur intime et dangereux rapprochement » en ce lieu lui semble lié à quelque conjuration ancienne, il suggère « l'analogie [avec] quelque château enchanté par la menace des armes louches du Roi Pêcheur »⁴⁶⁸. La présence de ces objets symboliques crée, à cause de ses emblèmes guerriers et funèbres, un milieu mystérieux qui est en rapport direct avec l'intrigue. Ils renvoient de près ou de loin aux objets trouvés dans la chambre d'Herminien.

Insolite lieu de culte, la chapelle est un lieu élevé, « suspendu au-dessus des abîmes ». Elle s'avère « *descendue* dans les gouffres de la forêt comme dans un abîme sous-marin qui pressait ses parois de verre et de pierre de toute la violence de ses paumes fraîches »⁴⁶⁹. D'où le titre révélateur du chapitre « La chapelle des abîmes ». Quoiqu'il en soit, « l'éclatante *désappropriation* de toutes choses »⁴⁷⁰ semble avoir une fonction énigmatique.

2- Le miroir révélateur dans la chambre d'Albert

Pendant une nuit de décembre, qui n'est pas très différente des autres nuits orageuses d'Argol, Albert demeure dans sa chambre sans sommeil. Nuit opaque, qui rappelle par son temps pluvieux et par son atmosphère accablante, le premier jour d'arrivée au château. Mais elle en diffère en tant que nuit d'apparition et de révélation, marquée par une présence double du terme « miroir ». Le premier est factice et s'attache à la vitre propice à devenir le « Miroir de Ténèbres »⁴⁷¹. Celui-ci est constitué, comme le note Michel Guiomar, au dehors d'Albert, il cherche des parois faibles pour les ruiner. Toutes les conditions nécessaires à la naissance de l'être noir se trouvent réunies dans cette nuit de veille. Ainsi, Albert se soumet-il facilement au piège du dehors, il entre dans « le cercle de la tentation de ténèbres vivantes, auxquelles le piège d'une certaine lumière serait

468 *Le château d'Argol*, pp. 54-56.

469 *Ibid.*, pp. 54-55.

470 *Ibid.*, 56.

471 GUIOMAR, Michel. *Miroirs de Ténèbres : images et reflets du double démoniaque* I. Julien Gracq : *Argol et les rivages de la nuit. op. cit.*, p. 42.

nécessaire pour imposer à l'être, qui en espère une protection contre leurs menaces ou envoûtements, de s'y emprisonner lui-même »⁴⁷². Aussitôt la nuit s'anime et devient espace et matière de création, lorsqu'Albert allume le flambeau pour laisser place à l'apparition de l'autre miroir cette fois-ci réel :

« D'une main tremblante de fièvre, il alluma un flambeau posé près de lui sur la table et, du fond de l'obscurité de la chambre, il vit venir vers lui, réfléchi dans un haut miroir de cristal, sa propre et énigmatique image ».⁴⁷³

Le passage souligne la présence du miroir réel, pourtant Albert ne y voit pas sa propre image. Il reconnaît en elle son côté noir, Herminien. La non reconnaissance de soi est accompagnée, comme le montre la page 90, d'un changement affreux de ses traits physiques : son visage prend au cours de ces dernières semaines un caractère presque effrayant, et « sa forte constitution paraissait tout entière ébranlée par les atteintes d'un mal dont les symptômes ne relevaient d'aucune des affections ordinaires ». Le changement soudain des caractères physiques le rapproche davantage de son ami-ennemi, il le rend aussi susceptible de s'identifier à lui. C'est pour cela qu'il voit un double et devine un autre que lui. L'image d'Herminien l'obsède, au point qu'il le reconnaît en son propre reflet. De ce fait, nous pouvons affirmer que le miroir sert, dans l'œuvre romanesque de Gracq, de support pour le thème du double. L'image qu'il reflète renvoie souvent à l'autre. L'effet du miroir est largement discuté par les critiques ; selon Emile Jalley, le sujet ne perçoit l'unité de son propre corps que sous la forme d'un autre objet séparé. Et c'est le miroir seul qui donne cette vision :

« Dans l'espace imaginaire institué par la vision en miroir, la structure du corps propre offre la base, à partir d'une similitude objective, de « l'identification précipitée du moi à l'autre ». Ainsi, par la médiation de l'image réfléchi du corps, « c'est dans l'autre que le sujet s'identifie et même s'éprouve tout d'abord » »⁴⁷⁴.

À la vue de l'image réfléchi, Albert sent l'horreur. Car le reflet dans le miroir lui semble inconnaissable. Ses yeux voient un Autre que lui-même et l'horreur éprouvée devant ce reflet manifeste « la dualité de la dégradation révélée de soi en l'Autre, et l'égarement de celui qui ne reconnaît plus »⁴⁷⁵. Albert se sent moins devant un miroir que devant un portrait d'un étranger portant des signes de mort. L'Autre qu'il voit n'est sans doute

472 *Ibid.*

473 *Au château d'Argol*, p. 90.

474 JALLEY, Emile. *Freud Wallon Lacan : l'enfant au miroir*. Paris : E.P.E.L., 1998, p. 37.

475 GUIOMAR, Michel. *Miroirs de Ténèbres : images et reflets du double démoniaque I. Julien Gracq : Argol et les rivages de la nuit. op. cit.*, p. 45.

qu'Herminien. Albert, en s'identifiant au double, met le moi étranger à la place du moi propre. C'est pour cela qu'il est troublé dans le sentiment de son propre moi.

En citant Freud, Emile Jalley parle du rapport du double psychique avec le narcissisme et avec le surgissement de la pulsion de mort. L'auteur fait également une distinction entre le moi idéal comme support de l'identification imaginaire et l'idéal du moi. Trompé par l'image du double, c'est-à-dire par l'idéal du moi, Albert brise le miroir révélateur, en mettant fin à son attente et en annonçant l'approche de la mort :

« [...] saisissant d'une main le flambeau de cuivre, avec une fureur démente il le projeta contre le miroir dont les mille éclats retentissants jonchèrent en un instant le plancher »⁴⁷⁶.

Briser le miroir dit l'anéantissement de soi, à l'instar de Narcisse qui se jette dans l'eau et périt noyé. Mais à la différence de Narcisse passionné de sa propre image, Albert est dégoûté par le reflet du miroir. Si ce reflet lui montre « son lent dépérissement »⁴⁷⁷, il ne s'agit pourtant pas de son anéantissement, mais de celui du double, c'est-à-dire d'Herminien. Ce geste symbolique manifeste le refus de s'identifier à l'autre et annonce la fin tragique du double. Le geste se transforme en acte du meurtre, lorsqu'Albert surprend Herminien en pleine forêt et l'attaque avec un couteau. Cet acte peut être lu également comme un suicide d'Albert. L'apparition du miroir dans l'avant dernière nuit du drame est donc un signe d'alerte, elle évoque la mort proche des intrus d'Argol qui coïncide avec la fin du récit.

3- Le double opposé : Herminien

C'est dans la chambre du double (c'est-à-dire celle d'Herminien) qu'Albert trouve enfin le véritable sens des objets symboliques de la chapelle. Arrêtons-nous, avant de franchir la porte de la chambre révélatrice, sur le thème du double et sur son rapport étroit avec ce lieu secret. Pendant tout le récit, Gracq présente Herminien comme le double opposé d'Albert. Tous les deux partagent les mêmes traits mais avec certaines différences : ni l'un ni l'autre ne manifestent un amour vrai pour la femme. Albert la rejette, car il est très occupé par ses recherches métaphysiques concernant le sens réel de la vie. Quant à Herminien, la femme n'est pour lui qu'un objet d'amusement. Pourtant, la présence de Heide à Argol ranime leur effervescence et trouble leur relation étrange. Certes, une amitié très ancienne les attache, mais il suffit de la moindre des choses pour la perturber. La réunion d'Albert et

476 *Au château d'Argol*, p. 91.

477 *Ibid.*, p. 90.

d'Herminien est marquée souvent par une « atmosphère dangereuse, enivrante et vibratile, qui se dissipait et renaissait à leur contact comme si l'on eût écarté ou rapproché les lames d'un condensateur électrique »⁴⁷⁸. En revanche, le lieu de leur rencontre constitue un autre motif pour faire éclater cette relation bizarre qui les unit. Par exemple, l'union cruelle de la lumière solaire avec la couleur rouge de la table du salon crée une ambiance délicate qui seule suffit à suggérer la cruauté de leur relation. Elle sert de critère pour déterminer la brutalité de leur réunion. Autrement dit, l'éclat du métal est le signe d'un autre éclatement humain. La présence de Heide autour de la table aggrave encore la situation, elle hâte la montée de la tension et ressuscite la ténébreuse alliance entre eux :

« Cependant le soleil en déclinant [...] couronna les cheveux blonds de Heide d'un nimbe doré et lui prêta l'espace d'une seconde la toute-puissante importance [...] Les yeux d'Albert et d'Herminien, attirés malgré eux par le foyer de cette féerie lumineuse, se croisèrent l'espace d'un éclair et se comprirent ».

Femme et espace sont des complices, tous les deux déterminent la nature du rapport avec les autres hôtes d'Argol. Le passage montre que Heide augmente la puissance attirante du lieu et agit brutalement sur les personnages. Ce n'est donc pas surprenant s'ils se soumettent totalement au charme du lieu. Cependant, l'étincellement de leurs yeux, en se croisant avec l'éclat du château, dévore les heures de la réunion comme « une flamme avivée par un incessant courant d'oxygène »⁴⁷⁹. Les deux êtres se rendent compte immédiatement de l'effet provoqué par la femme sur leurs nerfs. Leur rapport est désormais menacé de perturbation et de rupture. Par ailleurs, avec la tentative du bain, Albert aspire à la négation des tensions dans « la convergence d'une dévorante communion »⁴⁸⁰ à trois. Mais cette tentative échoue. Ce qui veut dire que chacun retourne à sa vie individuelle et que la tension persiste entre eux. La source de la tension entre ces deux amis et ennemis est également due au fait que la nature semble concentrer en Herminien « toute son intime énergie, l'embraser d'une flamme surnaturelle et troublante »⁴⁸¹. Ce dernier emprunte à la nature sa violence et sa force dévorante. Le viol commis par lui en pleine forêt contre Heide peut être expliqué par le désir de la nature, il incarne le côté animal de l'homme et la face sauvage, ravageuse et négative de la nature. Gracq a tendance à établir une parenté entre l'homme et l'univers. La forêt de Storrvan

478 *Ibid.*, p. 23.

479 *Au château d'Argol*, pp. 31-32.

480 *Ibid.*, p. 48.

481 *Ibid.*, p. 53.

joue un rôle sur le plan diégétique. Elle reste le lieu privilégié de l'événement : elle est la scène de l'acte cruel du viol et l'endroit qui atteste le meurtre du double.

Si l'effroi et la terreur concluent le rapport d'Albert avec le paysage, le désir définit à son tour le rapport d'Herminien avec la forêt. De manière réciproque, la forêt sera plus tard l'objet de désir d'Albert, d'autant que la beauté féminine s'attache fortement à celle de la nature. Ce désir révèle l'envie de s'intégrer dans le monde et de se l'approprier au moins par un moyen mystique ; la femme n'est alors qu'un relais pour entrer en rapport avec le monde. Le désir de la femme et le désir du monde sont les traits opposés mais complémentaires d'Herminien et d'Albert. Les deux personnages forment à l'évidence deux parties indissociables d'une même personnalité. Ils sont amis et ennemis, doubles et contraires, fraternels et rivaux. Ils s'unissent dans une « intime hostilité »⁴⁸², dans la même conjonction inquiétante, troublée par la question de la vie et de la mort. Une union étrange mais aussi nécessaire lie alors les deux personnages ; la fascination qu'Albert éprouve pour son double apparaît comme la loi principale régissant cette union comparée à un phénomène électrique et magnétique.

4- Clé d'Argol, la gravure du roi d'Amfortas

Emporté par l'idée que la chambre ensorcelée par la présence cachée du double lui livre le secret de cette longue amitié, Albert ne résiste plus devant la porte de la chambre d'Herminien. Il devient « maintenant de plus en plus difficile d'*attendre*, car le désir qui l'habitait avait depuis longtemps déjà passé les limites ordinaires de la curiosité »⁴⁸³. Le caractère typographique différent du verbe « *attendre* » célèbre bien l'état d'Albert qui semble dévoré par l'attente. Pour cela, il franchit les limites de l'interdiction et entre dans la chambre d'Herminien. Cette attente n'est que le prolongement de l'impérieuse attente manifestée dans la chapelle, elle augmente donc le désir de la pénétration. Par ce geste, Albert personnifie son double absent, en pénétrant dans son intimité à travers sa familiarité quotidienne et ses objets personnels. À l'entrée de la chambre, il est étonné par la disposition insolite des objets, cependant « une gravure de minuscules dimensions » posée sur une tablette tout près du lit attire son attention. L'intrus trouve dans cette gravure la confirmation de l'identification entre les objets de la chapelle et le roi Pêcheur. En réalité, la gravure représente les souffrances du roi Amfortas et constitue la force irrésistible qui le

482 *Au château d'Argol*, p. 24.

483 *Ibid.*, p. 81.

guide vers cette pièce. La chambre est donc enchantée par cette gravure et semble posséder la clé de l'histoire. Elle livre à Albert « le secret qu'il n'avait cessé [...] de rechercher au cours de cette amitié si longue, si suspecte et si traîtresse » :

« Par un froid matin de novembre, Albert pénétra dans la chambre que venait de quitter Herminien. [...] Son attention fut alors attirée pour la première fois par une autre gravure, de minuscules dimensions, qui reposait sur une tablette au chevet même du lit d'Herminien »⁴⁸⁴.

La préférence donnée à la gravure s'attache à la scène qu'elle célèbre. L'œuvre représente plus exactement les souffrances d'Amfortas et met sous les yeux d'Albert le moment où Parsifal touche avec « la lance mystique » la blessure du roi pour le guérir. La joie des chevaliers et de Kundry, qui attendent ce moment miraculeux, est encore bien exprimée par l'artiste. Cependant, une contradiction se dégage de ce travail artistique et l'écarte du sens habituel et salvateur. L'intérêt est accordé ici à la blessure et non pas à Parsifal palissant à la vue de la plaie. Toute l'attention d'Albert se porte sur la manière dont l'artiste représente le ruissellement du sang :

« Il était clair que l'artiste, que sa main inégalable n'avait pu trahir, avait tiré du sang même d'Amfortas, qui tachait les dalles de ses flaques lourdes, la matière rutilante qui ruisselait dans le Graal, et que c'était de sa blessure même que jaillissaient de toutes parts les rayons d'un feu impossible à tarir »⁴⁸⁵.

Le passage ne parle plus d'un apaisement ou d'un salut ; la blessure n'est pas guérie et la souffrance du roi continue. Ce qui veut dire que la soif du quêteur reste « inextinguible ». Parsifal ne sera ni le sauveur ni le guérisseur du roi, car il n'a pas « le pouvoir de clore les révolutions augustes du Saint-Sang, qui se déroulaient dans leur féroce mystère au sein d'un univers situé à tout jamais hors de ses atteintes »⁴⁸⁶. Ce qui empêche la guérison encore, c'est que le feu du Graal, en dévorant tous ceux tentent de l'éteindre, se nourrit en permanence du sang même du roi. Le narrateur ajoute que le Graal, objet de quête, est fait du sang sacré et du sang pourri du roi. Le Graal est ainsi inaccessible, car le feu empêche les quêteurs de l'acquérir. Après cette découverte, Albert se rend compte qu'il est fatalement placé dans le château du Graal. Le pressentiment qu'il manifeste lors de la visite de la chapelle prend place dans la chambre d'Herminien. Les objets qu'il a trouvés dans la chapelle ne sont que les éléments constitutifs du mythe. Mais ceux-ci forment également les éléments fondamentaux de l'intrigue : le tombeau, la lampe, la lance

484 *Au château d'Argol.*, pp. 82-84.

485 *Ibid.*, pp. 84, 85.

486 *Ibid.*, p. 85.

renvoient successivement au tombeau de Heide déjà gravé sur la terre d'Argol, au flambeau de cuivre qu'Albert utilise pour pénétrer dans les souterrains du château et au couteau dont Albert se sert pour assassiner Herminien. En revanche, la quête d'Albert sera pareille à celle de Parsifal dans la gravure, elle n'aboutit pas à son objectif, parce que l'enjeu de la quête chez Gracq consiste à ne pas connaître la fin. Ainsi pour l'écrivain, « l'entreprise salvatrice n'est qu'un leurre au prix de l'errance, la plus haute mission de l'homme »⁴⁸⁷. L'œuvre de l'artiste nous informe que la qualité de sauveur n'est jamais acquise mais donnée. Le cycle du Graal se clôt dans sa première interprétation sur l'idée que le Sauveur a besoin aussi du salut. Or, le salut n'est obtenu qu'aux frontières de la mort et au-delà de la vie. Voilà le sens produit par le premier récit de l'écrivain, mis sous le signe de mythe du Graal.

L'importance de la gravure vient du fait qu'elle révèle au lecteur l'énigme d'Argol. C'est à cause de cette découverte qu'il se rend compte du sens mythique que peut prendre ce récit. En s'identifiant au personnage légendaire, Albert-Parsifal n'est plus en quête du Graal, mais veut « pénétrer les arcanes les plus subtils de la vie pour en étreindre les plus exaltantes réalités »⁴⁸⁸. Voilà ce que les études philosophiques lui ont appris sur les bancs de l'école. L'arrivée inattendue de Heide et d'Herminien au manoir d'Argol trouble sa quête. Heide, qui semble porter dès le premier moment la réponse à ses questions, est rejetée par lui. Car il préfère poursuivre le chemin spirituel plutôt que de recourir à l'amour charnel. À l'opposé du héros du *Rivage des Syrtes*, Albert refuse de se résigner à l'attraction de la femme. Gracq ne cherche pas, dans son premier roman, à élaborer son objectif par un moyen mystique ; cette tendance se développe chez lui ultérieurement. Heide incarne dans un premier temps la personnalité de la tentatrice Kundry qui essaie de séduire Parsifal. En revanche, elle est le Graal que ce dernier cherche et refuse en même temps. Quant à Herminien, il personnifie le roi Amfortas qui possède indûment le Graal. Le viol commis par lui sur Heide n'est que la marque de la possession du Graal. Après la découverte de Heide violée au cœur de la forêt, Albert la soigne et la fait revivre, tandis que Herminien disparaît de la scène. Il devient désormais le serviteur du Graal qui sait bien que Heide et Herminien sont éternellement liés par cette union physique. L'image de la nuit horrible pendant laquelle il l'a découverte blessée reste inséparable de son esprit. Albert ouvre les yeux sur ce qu'il ne doit pas voir, sur ce sang qu'il désire. Cela lui fait

487 CHOCHON, Bernard. « L'Œil intérieur : mythe et musique chez Julien Gracq. Un cas exemplaire : *Parsifal*, de Richard Wagner », in CESBRON, Georges. *Mélanges*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1997, p. 352.

488 *Au château d'Argol*, p. 9.

perdre son innocence et le fait tomber dans la perversion. En croyant reconnaître le Graal sous les traits de Heide, il se transforme en figure démoniaque qui veut venger sa mort. D'après lui, Herminien est responsable de cette blessure inguérissable non avec haine mais dans une « fraternelle connivence »⁴⁸⁹. En ce sens, le récit devient, selon l'aveu de Gracq, « une version démonique »⁴⁹⁰ de la légende chrétienne. D'autre part, Herminien et Heide sont de plus en plus unis, surtout après sa chute de cheval dans la forêt. Cette blessure au flanc le rapproche davantage d'Amfortas. Quant à Albert, il lui est difficile apparemment de les rejoindre. Il est comme le Parsifal de la gravure, il ne peut ni sauver Amfortas, ni arrêter le sang qui coule. La gravure lui offre donc la clé du secret de ce lieu et du monde. Elle lui révèle son identité réelle : il est Parsifal qui n'atteint jamais son but et qui reste dévoré par le désir du Graal. Il se rend compte également que la quête n'est plus un chemin menant à la vie, mais à la mort. Le mythe change donc de signe : la quête du Graal n'est plus quête du bien mais du sens de la vie qui doit passer par la mort. Autrement dit, elle n'aboutit que dans un ailleurs ou dans un au-delà des limites de la réalité perceptible. Grâce à la description de la gravure, le récit d'Argol se dévoile donc. La narration disparaît, en laissant sa place narrative aux objets de l'espace qui s'avèrent être les seuls matériaux conducteurs du sens.

5- La chambre de Heide et l'événement suspendu

En raison de son identification à Herminien, Albert porte en lui, par conséquent, le germe maléfique du double. L'image de Heide nue se présente encore à sa mémoire et le souvenir de la nuit torturante l'accompagne partout. La même nuit où il a brisé le miroir, Albert décide de revenir au souterrain conduisant à la chambre de Heide, au Graal qu'il désire. La complicité avec le double n'est pas loin de tout cela. Car c'est encore Herminien qui lui montre, un soir, le passage secret conduisant au seuil de ce lieu interdit, c'est-à-dire à la pièce de la femme :

« Un instant il [Albert] poussa les battants de la haute fenêtre [...], et l'âme d'Herminien, soudain fraternelle et réconciliée, lui sembla venir vers lui avec le souffle de la tempête, et toucher son front

489 *Au château d'Argol*, p. 68.

490 *Ibid.*, p. 4. La légende chrétienne du Graal se rapporte étroitement à la passion du Jésus-Christ qui sauve l'humanité par sa mort et plus exactement au graal et à la lance. Le graal désigne en effet le « ciboire » ou il est peut-être à la fois « [le] ciboire et [le] calice » car la distinction n'est pas au XII^e siècle aussi nette qu'aux nos jours. La lance « représente la sainte lance, la lance dont un soldat romain perça le flanc du Christ crucifié ». En effet, les vases liturgiques sont les coupes que sert Jésus lors de la Cène. Elles auraient aussi contenu son sang la veille de passion. FRAPPIER, Jean. *Chrétien de Troyes et le mythe de Graal : étude sur Perceval ou le Conte de Graal*. Paris : SEDES, 1972, pp. 164-165.

d'une fraîcheur glaciale, d'un apaisement au-delà même de la mort. [...] puis, fermant la fenêtre comme à regret sur la jaune illumination de l'orage alors à son paroxysme, d'un pas rapide, à travers les couloirs déserts, il gagna le grand salon et, avec une lenteur bizarre et presque solennelles, le panneau secret glissa sans effort sous ses doigts »⁴⁹¹.

Entrer dans la chambre de Heide par ce chemin secret rappelle la fonction érotique du souterrain noir. En effet, la violation des pierres noires du souterrain en pleine nuit a une autre signification sous-entendue : elle évoque discrètement l'acte du viol. Albert pénètre dans la chambre de Heide, mais la narration se tait au seuil de cette pénétration. Rien n'est dit de ce qui est arrivé cette nuit-là, le viol reste implicite. Le narrateur nous informe plus tard que des cris sourds troublent l'espace vide et calme du château, tout en annonçant la mort de la femme déçue par Albert. Avec cet acte de viol commence une autre étape de l'identification au double. La figure angélique assume désormais la part d'ombre et de mort que le désir comporte. En effet, la pénétration dans la chambre du double, outre qu'elle célèbre la volonté de s'approprier les objets de l'autre, signifie aussi l'identification à son désir. En entrant dans la pièce d'Herminien, Albert le personnifie et partage avec lui le désir de posséder la femme. L'entrée discrète dans la chambre de la femme le confirme.

Pour Michèle Monballin, Heide est la médiatrice par laquelle le processus de l'identification s'effectue. Dans le dernier épisode du drame, un échange de rôles se manifeste entre Albert et Herminien. La flamme rouge joue ici un rôle particulier. À l'instar d'Herminien qui tient à la main le flambeau lors de la première violation de la chambre de Heide avec Albert, ce dernier se sert aussi d'une torche pour dissiper l'obscurité presque totale de la pièce. À la lueur du flambeau, Albert se laisse fasciner tout seul de ce que lui offre la flamme qui allume en même temps son désir. Le flambeau se retrouve en dernier lieu dans la chambre de Heide pour signaler le lien évident tissé entre la femme et la flamme.

Nous pouvons conclure que le passage par Argol modifie la nature du rapport entre les amis. Le premier processus de modification apparaît dans le chapitre 5 intitulé « Le Bain ». La tentative de navigation n'atteint pas l'objectif, le désir de fusion est remplacé par celui de l'individuation. Le processus est poursuivi dans les autres épisodes du récit et s'achève dans la grande allée de la forêt où la mission est accomplie sur un autre mode. Albert venge la mort de Heide, en frappant Herminien d'un coup de poignard. Avec cet acte le récit est terminé. Nous nous demandons ici si Gracq s'inspire des sources religieuses pour

491 *Au château d'Argol*, pp. 91-92.

achever son histoire. La dernière scène nous fait penser à l'histoire des frères ennemis Abel et Caïn qui trouve origine dans la *Bible* et dans le *Coran*. Les deux livres parlent de la rivalité de ces deux frères qui agrandit, lorsque Dieu accepte l'offrande d'Abel, le fils cadet d'Adam, et refuse celle de Caïn, son fils aîné. Par jalousie, ce dernier a tué son frère. L'histoire devient une source d'inspiration pour beaucoup d'écrivains dont certains vont plus loin, en reliant la rivalité fraternelle à une passion portée pour une même jeune fille. Le récit de Gracq s'achève ainsi sur la suspension d'un pas et d'une poignée de neige. L'écrivain absorbe la scène du meurtre, la célèbre comme un moment de conjonction et non pas comme un moment tragique. C'est pour cela qu'il fête la nuit du départ. La mort signifie pour lui un accès à la connaissance du sens de la vie. Or c'est le double qui prend en charge la continuation de la quête. Les deux amis qui se perdent dans la vie se rencontrent dans la mort. L'atroce tension qui ravage Albert disparaît. Avec la mort d'Herminien, Albert réalise son rêve : « le rêve d'Albert est sous-tendu par le désir du retour à l'unité originelle qui se réalise dans la fusion mortelle de l'homme avec la terre »⁴⁹² note Simone Grossman. Par là, Gracq souligne une parenté avec les Surréalistes qui croient à la révolution de rêve et de la réalité en une sorte de réalité absolue et plus exactement de surréalité. À ce propos, Aragon s'accorde avec Breton et s'exprime dans *Une vague des rêves* :

« A ceux-ci rien ne fera entendre la vraie nature du réel, qu'il n'est qu'un rapport comme un autre, que l'essence des choses n'est aucunement liée à leur réalité, qu'il y a d'autres rapports que le réel que l'esprit peut saisir, et qui sont aussi premiers, comme le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve. Ces diverses espèces sont réunies et conciliées dans un genre, qui est la surréalité »⁴⁹³.

Les Surréalistes encouragent donc les écrivains à abandonner totalement au pouvoir créatif de l'esprit, seul apte à concrétiser leur désir. Grâce à son imagination féconde, Gracq concrétise son objectif poétique. Le lien entre le dénouement du récit et la gravure semble très fort. En un sens, la fin ne contredit pas la représentation de l'œuvre d'art ; la gravure est l'image préalable de l'histoire d'Argol donnée par le romancier à ses lecteurs. « Arme divine et royale, alternativement lance de feu et lance rouge de sang »⁴⁹⁴, la lance est la seule composante de la gravure qui permet de dévoiler la fin tragique du château d'Argol. Elle donne une vision de la scène abolie par récit : l'assassinat est suggéré par les traits de la gravure. Les dernières lignes du récit parlent implicitement d'un acte de meurtre commis

492 GROSSMAN, Simone. *Julien Gracq et le surréalisme*. Paris : José Corti, 1980, p. 216.

493 ARAGON, Louis. *Une vague de rêves* [1924]. *Œuvres Poétiques Complètes* I. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2007, p. 85.

494 FRAPPIER, Jean. *op. cit.*, p. 189.

par une « poignée de neige »⁴⁹⁵ et s'arrêtent à ce point. Le lecteur peut faire la liaison et comprendre que cette poignée n'est que l'équivalent de la lance dans la gravure. Instrument symbolique de la Rédemption, la lance devient aussi le trait d'union entre Perceval pâissant et Amfortas blessé. L'acte de meurtre fait d'Albert le Rédempteur qui doit être à la fois comme Amfortas damné et sauvé. La gravure s'avère donc un élément essentiel exprimant ce moment de confusion des identités où l'un s'identifie à l'autre. Albert a besoin à présent de quelqu'un qui devait le faire sortir du cycle du Graal. Par là, la chambre avec ses objets affirme son rôle d'actant sur le plan diégétique du récit.

II- La chambre énigmatique dans *Un beau ténébreux*

« Combien plus que les maisons abandonnées m'intriguent, m'égarant, [...], je ne sais quel air d'attente hagarde, de geste suspendu, suffisent à prêter, par-dessus tout autre témoignage, une authenticité moins imitable encore que celle d'un visage. Oui d'une certaine manière, je crois toujours à la vertu révélatrice des *chambres noires* »⁴⁹⁶.

Un beau ténébreux est aussi le lieu où l'écrivain s'abandonne à ses émotions pour dire l'influence du lieu clos sur lui. L'usage des pronoms personnels de la première personne du singulier en témoigne : deux reprises du pronom objet direct « m' » et du pronom sujet « je ». Gracq consacre, dans tous ses romans, de longs passages descriptifs à ce que nous appelons la chambre révélatrice. Toutes les indications données par le texte parlent normalement d'un lieu distingué qui aide à révéler l'identité de son occupant. Ce lieu charmant apporte également quelque chose d'important à l'intrigue ; il est à vrai dire le terrain où les dés sont jetés. La chambre révélatrice dans *Un beau ténébreux* est celle d'Allan où, en son absence, Gérard (le narrateur) et Jacques pénètrent et deviennent en même temps leur double. La pénétration s'accompagne comme toute révélation d'un calme absolu et d'une obscurité presque totale. Les deux intrus se trouvent tout d'abord dans de longs couloirs vides et peu éclairés. Les faibles rayons solaires qui tombent sur le tapis rouge recouvrant particulièrement cet étage créent un milieu sinistre et raniment à l'esprit du narrateur le souvenir de la nuit lors de l'excursion de Roscaër. Une violente émotion s'empare de lui à la vue de ce mélange fait de lumière et de couleur. L'apparition du rouge comme couleur préférée pour recouvrir le sol renforce l'effet sombre du lieu. À l'entrée de

495 *Au château d'Argol*, p. 95.

496 *Un beau ténébreux*, p. 191.

la chambre d'Allan, un océan de lumière violente et un vif courant d'air frappent le visage des intrus. La transposition brusque des ténèbres du couloir silencieux au flot de lumière brutale de la pièce les engage directement dans le jeu du dévoilement. Les deux larges fenêtres ouvertes sur l'extérieur assurent la clarté de la chambre et permettent de dissiper l'ambiguïté qui entoure cette personnalité. Une fois que le seuil est franchi, le lecteur se rend compte de l'importance de ce geste pour l'histoire. Car la chambre d'Allan est le lieu où les choses se révèlent et s'achèvent en même temps. La particularité de ce lieu singulièrement vaste vient de son luxe extravagant dû à son mobilier, tandis que la banalité règne dans les autres pièces de l'hôtel. Les coins sombres qui abritent des objets de prédilection secrète le rendent encore exceptionnel. En fait, la pièce rassemble différents objets-clés : un manteau de grosse laine bleu roi, une vieille batte, une casquette de cricket, quelques précieuses armes indiennes, un coffre de bois noir constellé de clous et d'étoiles de cuivre, un échiquier que Jacques trouve, en cherchant dans les tiroirs, un calendrier à minces feuillets portant la date du 8 octobre. Cependant une lettre non ouverte marquée d'une écriture féminine très élégante (sans doute celle de Dolorès, compagne d'Allan), déposée sur un guéridon fascine Gérard. Poussé par la curiosité, ce dernier enlève l'enveloppe et la pose gauchement sur le lit en vue d'attirer l'attention de Jacques sur ce carré de papier. Cette lettre paraît à l'origine du mystère qui enveloppe ce lieu et la cause essentielle de cette angoisse qui accable l'âme du narrateur depuis son entrée.

1- L'identité d'Allan

La pièce apparaît encore comme un de ces lieux élevés dont on ne sort qu'avec quelque chose de décisif ou de fatal. Par sa position à l'extrême pointe du phare, la chambre d'Allan devient un lieu de sollicitation :

« La coupole d'un observatoire, la dernière terrasse d'un gratte-ciel, *la chambre de veille* à l'extrême pointe d'un phare, le dernier palier où le fugitif, traqué d'étage en étage, subit soudain l'appel irrésistible du vide qui le cerne, qui s'offre... »⁴⁹⁷.

Par les jeux des lumières comme sous l'effet d'un projecteur, Gérard se sent pris de panique devant certains des objets d'Allan, et il commence à comprendre son comportement étrange. Ce malaise, qui doit être la prémisse de la compréhension, est déjà pour lui l'indice d'un dévoilement. En cherchant une explication à cette panique, Gérard s'abandonne à ses souvenirs et se rappelle soudainement une des œuvres musicales les plus

497 *Un beau ténébreux*, p. 194.

célèbres de Richard Wagner : l'opéra de *Lohengrin*. L'allusion sert de support pour évoquer le destin d'Allan. Grâce à ce souvenir littéraire dont Gérard est le porte-parole, le lecteur peut deviner la fin d'Allan. Pour attirer l'attention du lecteur à son importance, il est encore mis en relief : un espace blanc et une ligne pointillée séparent le discours de Gérard du moment où il se souvient de cet opéra. Le lecteur doit prendre en charge la mission de trouver le lien fort entre le héros gracquien et celui de Richard Wagner. Gérard évoque deux moments essentiels de l'opéra : celui du dernier acte où le héros paraît vêtu de son armure pareil à sa première apparition, tout en donnant l'impression qu'il va partir. L'être fatal du compositeur allemand choisit l'anéantissement dans les espaces noirs tout comme un astre qui se perd sans retour, car Elsa (sa fiancée) ne respecte pas le pacte signé entre eux. Le deuxième moment est celui de la chambre nuptiale où Elsa pose « la première et redoutable question » concernant « le déclic fatal »⁴⁹⁸, c'est-à-dire la question du nom et de l'origine de Lohengrin. À la faveur de ces scènes, le lecteur peut pressentir la disparition définitive d'Allan de l'histoire. Par une lettre adressée à Gérard, Christel adopte le rôle d'Elsa et pose à son tour la même question fatale se rapportant à l'identité d'Allan :

« Qui est Allan ? Ce que j'attends en réponse, vous le comprenez, n'est pas un portrait, une analyse. Il me semble – c'est peut-être insensé, c'est peut-être fou, mais j'ai cette exigence – qu'à cette question on doit pouvoir répondre par un seul mot »⁴⁹⁹.

Dans un autre moment aussi nécessaire du récit, l'identité du beau ténébreux est décelée. Le bal masqué devient ce moment propice pour révéler aux autres personnages la véritable figure d'Allan et à livrer la clé de sa propre personnalité. Déguisés en « amants de Montmorency », avec « une large tache de sang » à l'endroit du cœur, Allan et Dolorès viennent surprendre tous les invités par leur apparence. À la vue du couple, Jacques intervient et dit :

« [...] c'est un poème bien connu de Vigny. Deux jeunes amoureux, décidés à « en finir avec la vie », s'en vont passer un week-end à Montmorency. Au bout de week-end ils se tuent ensemble. C'est tout »⁵⁰⁰.

Avec l'explication de ce dernier, le mystère qui entoure le beau ténébreux est dévoilé. Le bal met l'accent sur la fin dramatique de ces deux personnages. Il annonce la mort volontaire que les amants rendent publique par leur déguisement et dont Jacques redouble la signification par son commentaire. Les dernières pages du récit renforcent les

498 *Un beau ténébreux*, p. 198.

499 *Ibid.*, p. 204.

500 *Ibid.*, p. 228.

pressentiments de Gérard. Assis devant sa table, pareil à Lohengrin devant la fenêtre ouverte lors de son départ, Allan regarde le ciel cliquetant d'étoiles et décide enfin de s'anéantir :

« Oui, [dit-il à Christel] tout était déjà décidé. Et jamais je n'aurais pu croire, avant ces longues semaines, à quel point la mort, même serrée dans une valise, était encombrante, scandaleuse, difficile à cacher »⁵⁰¹.

Allan a déjà donné sa parole à Dolorès, il lui est impossible pour le moment de se retirer. Les deux amants choisissent de leur plein gré le chemin de la mort, ils boivent du poison, en mettant fin à leur vie. À la question de Christel portant sur le choix de cette fin, Allan répond : « Croyez-vous donc que je puisse vivre *maintenant* ? »⁵⁰². Il a déjà trop joué avec la mort, il ne lui reste qu'à aller au bout d'un chemin choisi volontairement. Et c'est maintenant qu'est décidée l'heure de sa disparition.

2- Echiquier et lettre : deux objets significatifs

Sous le signe de Lohengrin, la personnalité d'Allan est donc révélée. Revenons maintenant aux objets emblématiques de la chambre, plus précisément à l'échiquier et à la lettre non ouverte. Ceux-ci constituent les deux éléments nécessaires à l'explication du dénouement. Au cours d'une conversation avec Gérard concernant le jeu d'échecs, certains traits d'Allan se dévoilent. Pour ce dernier, le monde est :

« comme ce carré d'hiéroglyphes d'un problème d'échecs où un mécanisme secret est enseveli, dissous dans l'apparence, – où un foyer découvert bouleverse pour l'esprit la puissance des pièces, la perspective des cases, comme un coup donné à un kaléidoscope. Il suffit de poser la pièce sur cette case que rien ne désigne pour que tout soit changé »⁵⁰³.

Découvrant le secret du monde, Allan devient lui-même cette pièce de l'échiquier qui change tout ; ce centre sublime qui magnétise et attire les choses à lui. L'échiquier devient alors l'objet symbolique qui manifeste sa maîtrise surhumaine du monde. Quant à la lettre, elle constitue le véritable objet de la conviction qui masque le secret de la chambre noire. Le malaise qui s'empare de Gérard lors de la vue de cette enveloppe en témoigne :

« Cette enveloppe soudain me fascinait, résumait en elle l'impression angoissante dont la pièce n'avait cessé de m'accabler depuis notre entrée. Pour faire place nette à Jacques, j'enlevai la lettre

501 *Un beau ténébreux*, p. 258.

502 *Ibid.*, p. 261.

503 *Ibid.*, pp. 145-147.

du guéridon – elle me brûlait les doigts : dans ma hâte à m'en débarrasser, je la posai gauchement sur le lit »504.

Le rejet de l'enveloppe, qui brûle les doigts, et la crainte de voir Allan surgir dans la pièce affirment le potentiel signalétique de ce second objet. Gérard sent que la lettre porte entre ses lignes un nouveau secret dévastateur du beau ténébreux. Ces pressentiments trouvent place au fond de lui et se traduisent en trouble intérieur, lorsqu'Allan surprend Gérard et Jacques dans sa chambre.

Allan est le seul parmi les personnages de Gracq à acquérir le secret du monde avant son entrée en scène. Il ne lui reste donc qu'à achever le chemin de la quête donnée au prix de la mort. Puisque Dolorès choisit de plein gré de partager la mort avec lui, sa lettre trouvée dans la pièce revêt une grande signification. Elle est à vrai dire la preuve de l'achèvement de l'événement. La lettre annonce par avance que la mort est accomplie. Ce que le texte n'a pas dit explicitement, la lettre l'a exprimé en quelques lignes. Comme tous les autres textes de Julien Gracq, l'événement principal du récit reste aussi suspendu aux dernières lignes. Le suicide est arrêté encore ici sur la suspension d'un pas. Après une longue discussion entre Allan et Christel, qui veut le convaincre de renoncer à sa décision, voilà ce que déclarent les dernières phrases :

« De nouveau il entendit la porte s'ouvrir, et, calme, du fond de la chambre, il vit venir à lui sa dernière heure »505.

Avec la dernière visite que nous supposons, celle de Dolorès, le récit se termine. La mort se présente à nouveau sous la forme du double. Le couple qui se montre indissociable dès son entrée dans la salle à manger de l'Hôtel des Vagues se réunit encore au moment de la mort.

Nous pouvons dire que la pénétration dans la pièce d'Allan permet d'enlever le voile recouvrant cette personnalité étrange et aide le lecteur à comprendre l'événement caché du récit. C'est pour cela que la chambre close tient une importance incomparable chez Gracq. Elle mérite vraiment cette dénomination : la chambre révélatrice. Ce que la narration évite d'exprimer est dit à travers la description minutieuse des objets de ce lieu interdit.

504 *Ibid.*, pp. 194-195.

505 *Un beau ténébreux*, p. 263.

III- Le « mystérieux centre de gravité » dans les Syrtes

Située dans la partie inférieure de la forteresse, la chambre des cartes dans *Le Rivage des Syrtes* constitue le « mystérieux centre de gravité » qui aimante Aldo. Par opposition aux autres pièces de la forteresse, ce « lieu attirant » est caractérisé par « un singulier aspect de propreté et d'ordre ». C'est un lieu « où il convient sans plus de discussion de se tenir »⁵⁰⁶. Comme lieu révélateur, il comprend des objets significatifs à l'origine de l'attraction. Parmi eux, nous pouvons citer la carte et l'emblème d'Orsenna. Douée d'une puissance incomparable due à la présence du double vivant (le Farghestan) sur sa surface, la carte semble le seul élément qui concrétise la vue de l'inconnu non nommé par les habitants d'Orsenna. Elle a le privilège de mettre face-à-face ces deux pays ravagés et de dessiner les frontières interdites de chaque pays. Elle trace également les limites taboues qu'il ne faut pas franchir quelle que ce soit les circonstances et ravive à l'esprit la guerre ensommeillée dans le temps présent.

Comme les autres héros gracquiens, Aldo s'efforce de donner une justification à son existence et suit instinctivement le désir qui le conduit à la chambre retirée. Un sentiment indéfinissable l'envahit, lorsqu'il s'approche de ce lieu. Quelque chose de plus fort l'attire et l'entraîne finalement à pousser la porte de la chambre des cartes et à entrer dans l'interdit. Cette chose attirante est sans doute la carte qui exerce un effet magnétique sur lui. Entrer dans ce lieu est un signe symbolique montrant la soumission du héros à l'attraction de l'espace. En outre, la violation veut dire ici le franchissement explicite du tabou. À l'opposé des désordres et de la déchéance de la forteresse, la salle manifeste une apparence à la fois de luxe et de décadence. La contradiction que la chambre présente laisse place au jeu des couleurs. Encore une fois, les couleurs participent au dévoilement du mystère du lieu et de l'intrigue. La fusion cruelle des couleurs sombres et poussiéreuses de la chambre fait éclater soudainement « une large tache de sang frais éclaboussant le mur de droite ». « La tache de sang » n'est en effet que la couleur de la « bannière de Saint-Jude – emblème d'Orsenna »⁵⁰⁷ qui a flotté à la poupe d'un navire lors d'une bataille navale remontant à trois siècles en arrière. Dans l'objectif de célébrer cet emblème, Gracq joue avec la construction de la phrase. Il inverse l'ordre de la comparaison et fait précéder

506 *Le Rivage des Syrtes*, p. 575.

507 *Ibid.*, p. 576.

le mot comparant « tache de sang » par le comparé « bannière d'Orsenna ». Ce procédé vise à exciter la curiosité du lecteur qui commence à chercher la raison de cette inversion. En effet, l'inversion sert à mettre l'accent sur la signification emblématique du rouge. Effaçant la distance du temps, le drapeau rouge rend présent l'événement non exprimé par la narration : la guerre qui s'éteint depuis longtemps, mais qui va éclater après le passage des frontières interdites. Il devient aussi, comme le signale Michèle Monballin, un appel à le retrouver une nouvelle fois dans la reproduction d'une guerre prochaine. De ce fait, la chambre des cartes se montre « prête à servir »⁵⁰⁸, elle rend service à Aldo, voire au lecteur. La bannière, en participant à la complicité de l'espace, tend à rapprocher le sujet de son objet de désir, de ce « centre irradiant » qui comprend de même le deuxième objet significatif de la quête, « la carte » :

« Debout, penché sur la table, les deux mains appuyées à plat sur la carte, je demeurais là parfois des heures, englué dans une immobilité hypnotique »⁵⁰⁹.

Ce que la carte montre à Aldo, ce n'est pas seulement les limites infranchissables des pays, mais également un lieu de « passage » entre « les terres stériles » d'Orsenna et « la terre sainte » du Farghestan. D'après lui, ce passage est la preuve de la transformation du lieu interdit en lieu sacré. C'est aussi le lieu de la transgression qui lui permet de passer de l'autre côté du rivage des Syrtes. Autrement dit, cet endroit atteste l'accomplissement de la mission : Aldo cède à l'attraction de l'inconnu et franchit plus tard la limite rouge. Il est donc le nouveau navigateur qui provoque le déclenchement de la guerre et rend la vie à Orsenna, même au prix de la destruction. En dépit du « bruissement léger » avertisseur qui s'élève de la carte, dû évidemment aux « syllabes obsédantes » des villes farghiennes, Aldo transgresse les frontières interdites de la mer et entre dans sa familiarité. La chambre des cartes rend perceptible par l'intermédiaire de la carte maritime ce qui n'est pas encore connu. Le carré cartographique a le privilège de définir le « là-bas » non nommé, il le rend susceptible d'être connu et dévoilé, soit par un pas conquérant, soit par un regard avide. L'intérêt de pénétrer dans la chambre des cartes vient du fait qu'elle offre à Aldo ce regard cartographique qui « annonce dès le début du livre, la vision finale du rivage ennemi révélant sa stupéfiante présence aux navigateurs du Redoutable »⁵¹⁰. Le Farghestan n'est plus une contrée imaginaire, c'est un lieu inconnu susceptible d'être connu.

508 *Le Rivage des Syrtes*, p. 575.

509 *Ibid.*, p. 577.

510 ARFEUX, Marc-Henri. *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq. op. cit.*, p. 267.

1- Secret de la chambre de Vanessa

Nous ne pouvons négliger le rapport étroit que la chambre de Vanessa tisse avec celle des cartes. La pièce de la femme donne une explication pertinente aux objets trouvés dans ce lieu charmant ; elle porte en elle-même la confirmation de l'avenir d'Orsenna tramé avec son passé. Ce lien est établi, lorsque Vanessa vient une fois surprendre Aldo dans la chambre des cartes, en lui disant avoir « une carte ancienne, empanachée d'étranges lettres »⁵¹¹ dans sa chambre à Maremma. Ce qui attire l'attention d'Aldo dans la pièce de Vanessa, c'est un portrait auquel il tourne le dos à son entrée, et non pas une carte. Le portrait célèbre le transfuge d'Orsenna, Piero Aldobrandi, lors d'une bataille navale entre Orsenna et le Farghestan. Ce tableau paraît la cause première de la tension pesant sur la chambre et constitue « l'appel du vide » que lance la pièce. Son importance vient du fait qu'il évoque l'aspiration partagée entre le héros et le traître :

« Comme le regard qu'aimante malgré lui par l'échappée d'une fenêtre un lointain de mer ou de pic neigeux, deux yeux grands ouverts apparus sur le mur nu désancraient la pièce, renversaient sa perspective, en prenaient charge comme un capitaine à son bord »⁵¹².

Le regard porté vers l'extérieur s'avère être le trait commun entre ces deux figures, les deux jettent un regard fasciné vers le lointain de la mer. Ce regard interprète évidemment l'aspiration de voir une voile rompant l'immobilité de la mer. Sous la pression du tableau, Aldo tourne les yeux vers les fenêtres ouvertes et s'approprie les regards du transfuge. L'outil de comparaison « comme » est chargé d'établir cette identification. L'un et l'autre sont fascinés par « un lointain de la mer ou de pic neigeux ». En adoptant le même regard, Aldo devient le double de Piero Aldobrandi. Mais Aldo diffère de lui en tant que héros qui va sauver la ville de son sommeil et lui rend la vie. Il y a donc un renversement de rôle. Le portrait a pour fonction de guider Aldo dans la bonne direction. Depuis cette visite, Aldo rêve de devenir le capitaine qui transgresse le rivage farghien.

Le portrait tient un autre rôle sur le plan diégétique. Son rôle se conclut dans l'évocation des conséquences prévues de l'expédition du Redoutable. La description que le narrateur donne de ce tableau parle d'un arrière-plan célébrant une bataille navale :

« 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 du grouillement

511 *Le Rivage des Syrte*, p. 620.

512 *Ibid.*, p. 645.

d'insectes de son cœur clos. La flotte d'Orsenna était rangée en demi-cercle au large de la ville, mais si un mur de fumée calme s'élevait en lourds panaches de la mer, bien plus qu'au fracas déchirant de l'artillerie on songeait malgré soi à quelque cataclysme pittoresque et visitable, au Tängri venant de nouveau faire grésiller ses laves dans la mer »⁵¹³.

Le paradoxe de ce tableau tient à Piero Aldobrandi défenseur et vainqueur à la fois. Certes, ce dernier participe à la bataille navale, mais il lui tourne le dos. Le portrait le montre aussi bien détaché qu'engagé à l'assaut. Cette posture étonne le narrateur qui essaie de trouver « l'emblème d'un surnaturel *détachement* ». Pour le premier moment, Rhages semble incendiée : « Rhages brûlait », tandis que la flotte d'Orsenna l'entoure en demi-cercle. Pourtant la fumée montée du Farghestan n'est pas due à la bataille maritime, mais à son volcan irrité à cause de la violation de ses frontières par les navires d'Orsenna. Comme réaction contre cette transgression illégitime, le volcan est irrité, ses éruptions se répandent sur la mer. L'explosion du volcan peut être lue comme un signe avertisseur de l'invasion prochain du Farghestan par Orsenna. Elle est le symbole d'un cataclysme. Le texte met sous nos yeux une autre preuve soutenant ce point de vue :

« Entre les pointes de doigts de son gantelet de guerre à la dure carapace chitineuse, aux cruelles et élégantes articulations d'insectes, dans un geste d'une grâce perverse et à demi amoureuse, comme pour en aspirer de ses narines battantes la goutte de parfum suprême, les oreilles closes au tonnerre des canons, il écrasait une fleur sanglante et lourde, la rose rouge emblématique d'Orsenna »⁵¹⁴.

Si nous suivons le développement de la rose et de l'insecte, nous nous trouvons devant une transformation de haute signification. La rose rouge, après avoir été la métaphore de Rhages incendiée, devient l'emblème d'Orsenna. Ce qui veut dire que la rose couronnant autrefois le Farghestan devient une rose enserrée représentant la Seigneurie. Un simple rapprochement entre le blason d'Orsenna et la rose montre que ce pays risque d'être écrasé prochainement comme cette fleur-ci. Autrement dit, Rhages redouble en elle-même l'image future d'Orsenna. Cette ville serait plus tard détruite par le Farghestan ; son drapeau rouge d'autrefois, trouvé dans la chambre des cartes, serait brutalement écrasé par l'invasion farghienne. Voilà ce que le tableau donne à lire.

Fasciné par le tableau, Aldo personnifie la figure de Piero Aldobrandi : « Tu l'aimes, n'est-ce pas ? C'est une chose merveilleuse. Ici, on se sent vivre sous un regard », lui dit Vanessa. La personnification en fait le double opposé du transfuge. Car Aldo n'est jamais

513 *Le Rivage des Syrtes*, p. 646.

514 *Ibid.*, pp. 646-647.

considéré comme traître, bien qu'il partage avec lui les mêmes regards fixés sur l'extérieur, le « surnaturel *détachement* » et « l'extase » devant « l'assaut le plus furieux ». En effet, l'envoûtement du tableau réside dans ces regards par lesquels Piero Aldobrandi semble dominer la chambre au point qu'il se montre le propriétaire, alors que Vanessa et Aldo sont les intrus. Sa fonction est d'élaborer l'avenir d'Orsenna : il devient le miroir qui reflète la figure inversée d'Orsenna. Ainsi un échange de rôle s'opère-t-il à partir de l'aventure d'Aldo, l'image illustrée du Farghestan sera plus tard celle d'Orsenna. « Une aube sombre et promise » se lève de sa future expédition qui vise cet « au-delà sans nom de vie lointaine »⁵¹⁵. Par là, le tableau évoque la scène que la narration efface du roman. Nous trouvons également qu'une concordance s'établit entre l'image de Tängri dans le tableau et l'image donnée par le texte : la ville farghienne vue à distance depuis l'île de Vezzano ou à proximité lors de l'expédition ne contredit pas le tableau. Aucune contradiction n'apparaît entre la représentation figurative du tableau et la transcription graphique du texte. Les deux célèbrent une image ambivalente de Tängri plongé dans sa fumée :

« Une fumée montait devant nous sur l'horizon, distinctement visible sur le ciel qui s'assombrissait déjà vers l'est. Une fumée singulière et immobile, qui semblait collée sur le ciel de l'Orient, pareille à sa base à un fil étiré l'altitude et se cassait brusquement en une sorte de corolle plate et fuligineuse, palpitant mollement sur l'air et insensiblement rebordée par le vent »⁵¹⁶.

Le rôle de Tängri se montre clair ici. Que ce soit dans la représentation du tableau ou dans l'expérience, la ville remplit un rôle de signe. Sa destruction naturelle présentée sous un aspect de volcan sera la destruction future d'Orsenna. Un autre fait sollicite notre attention dans ce texte-ci. Nous remarquons l'insistance de Gracq sur la localisation du Farghestan ; la destination de l'orient est répétée deux fois sous des formules différentes (« est », « Orient » accentué par la majuscule). Nous nous demandons si la quête gracquienne de l'espace se limite à la direction de l'Est, et si le centre de gravité se trouve pour lui dans cette orientation.

2- Un lieu intérieur et révélateur : la cabine de Marino

La chambre gracquienne hérite aussi son rôle habituel de la tradition romanesque : lieu intérieur qui reflète la personnalité de son propriétaire. Telle est la chambre ou plutôt la cabine de Marino sur le Redoutable où Aldo pénètre en son absence. Pourtant, il s'y

515 *Le Rivage des Syrtes*, p. 647.

516 *Ibid.*, p. 737.

manifeste une présence forte ; la chambre renferme encore l'air dégoûtant de son tabac. Elle est le reflet véridique de son image réelle. Certes, la pièce ne contient pas beaucoup de choses intéressantes, mais elle reflète bien son occupant. Elle est à l'image de Marino et se montre fidèle à sa fonction familière en parallèle avec celle que Julien Gracq lui accorde. Autrement dit, la cabine du capitaine a une double fonction. Elle adopte le rôle de la chambre vide (la chambre révélatrice) en même temps qu'elle apparaît comme un décor :

« Je jetais les yeux autour de moi, étourdi, une nouvelle fois saisi par ce sentiment d'une présence plus lourde que nature qui me semblait toujours coller au sol en face de Marino. C'était peu de dire que la pièce était à son image, ou alors elle l'était en effet à la manière de ces hypogées d'Égypte aux murs fleuris de *doubles*, d'une guirlande hagarde de gestes suspendus autour du sarcophage vide »⁵¹⁷.

Accablée par la présence des objets anciens ou lugubres tels que le volume des instructions nautiques aux pages jaunies et les fleurs sèches, la cabine est l'objet d'une comparaison funèbre. Elle paraît à Aldo comme un « hypogée d'Égypte » qui héberge les morts qu'immortalisent les dessins sur les murs. Ni les fleurs défuntes, ni le « vieux diplôme jauni de l'École de Navigation », ni l'odeur de tabac refroidi ne donnent l'impression qu'il s'agit d'un lieu consacré aux vivants. Pour cette raison, Aldo sent que « la pièce [le] chassait »⁵¹⁸. Il n'y a pas de place ici pour lui, ni pour ceux qui ont un regard neuf sur la vie. Ce lieu est exclusivement consacré aux morts comme Marino, dont les objets le rendent présent plus que dans la chambre des cartes. Celle-ci est le terrain des vivants comme Aldo qui veut ranimer le pays. L'idée de la mort est évoquée une autre fois, lorsqu'Aldo compare Marino avec une « momie »⁵¹⁹. Rien ne s'y rapporte à la vie, tout suggère la mort. Gracq ne manque pas de dire explicitement qu'il s'agit d'une chambre de mort. D'autre part, la description de ce lieu est marquée par la répétition du motif de la fleur fanée plusieurs fois ; il est repris sous des formules différentes au début, au milieu et à la fin du texte (pp.715-717). La chambre de Marino révèle d'une manière ou d'une autre la fin de cette figure.

Parmi les autres objets de la cabine qui incitent notre curiosité par leur répétition dans le texte, nous citons : « les gros volumes des *Instructions nautiques* », « la médaille des Syrtes [...] bleue aux filets rouges », le « ruban des Sauvetages en mer et la grosse tache

517 *Le Rivage des Syrtes*, p. 715.

518 *Ibid.*, p. 716.

519 *Ibid.*

rouge et noble de la médaille de Saint-Jude »⁵²⁰. Ces deux derniers objets se trouvent en rapport étroit avec la bannière rouge de la chambre des cartes. La pénétration, outre qu'elle révèle à Aldo le destin de Marino, le met en contact avec le Redoutable. En fait, la cabine donne une idée sur le moyen de la transgression. C'est sur ce navire qu'Aldo transgresse la frontière du Farghestan et entre dans l'intimité du pays ennemi. Comme tous les autres intrus de Gracq, Aldo craint le surgissement soudain du capitaine. L'idée d'être surpris par l'absent peut expliquer son malaise qui atteint son apogée devant le miroir :

« [...] je m'approchai du miroir pour rajuster ma vareuse ; un moment, le regard englué, je plongeai mes yeux dans son eau grise, et il me sembla que des images toutes pareilles, une infinité d'images à la superposition exacte s'effeuillaient, glissaient indéfiniment l'une sur l'autre à toute vitesse sous mes yeux comme les pages d'un livre, comme la tranche des *Instructions nautiques* sous mon doigt »⁵²¹.

Comme en feuilletant les pages d'un livre, Aldo se sent pris par le vertige de l'infinité des images vues du miroir. Mais au lieu de voir son image, il aperçoit celle de Marino. Ce reflet incarne l'image du double négatif, car le héros a déjà rencontré son vrai double dans la chambre de Vanessa (Piero Aldobrandi dont le nom donne à lire aussi son prénom). Le vrai double est celui qui, comme nous l'avons mentionné plus haut, joue un rôle décisif dans l'éclaircissement de l'événement.

IV- La chambre-tombe dans les Falizes

Bien que la guerre soit le sujet principal d'*Un balcon en forêt*, elle reste cachée aux yeux des soldats de la maison forte. Jamais elle ne prend un poids réel. Elle est vécue comme une guerre dérisoire et suspendue à la frontière belge. Les combattants deviennent victimes d'une attente pénible qui accable leur existence. La guerre s'avère être l'objet de l'attente qui prend corps vers la fin du récit, quand un obus atteint le blockhaus. Grange l'a déjà ressentie à travers ses parcours dans la forêt d'Ardennes, qui commence à perdre sa mobilité avec l'approche de la guerre. Tout est évacué, au point que le vide se montre complet. Le spectacle de la guerre se révèle aussi, lorsqu'il consulte clandestinement « le carnet de silhouettes » que le capitaine Varain oublie à la maison forte. La complicité du capitaine apparaît claire ici : car le carnet laisse voir les « lourdes silhouettes grises »⁵²² et

520 *Ibid.*, pp. 715-717.

521 *Le Rivage des Syrtes*, p. 716.

522 *Un balcon en forêt*, p. 75.

les machines de guerre allemandes jamais vues, il les exalte sous un aspect exceptionnel. Encore une autre fois, la guerre est rendue présente dans un « album de photographe » que l'aspirant feuillette dans le bureau de Varain à Moriarmé. L'album que seuls les officiers s'autorisent de communiquer met sous ses yeux « différents types de casemates de la ligne de Siegfried »⁵²³. En dépit de tout cela, Grange ne la prend pas au sérieux : au contraire il reste indifférent à sa menace imminente. Pour lui, la guerre n'est pas réelle. Elle demeure ludique et continue à se glisser au-delà des frontières lointaines. Pour cette raison, il refuse de quitter la maison forte, quand le capitaine lui demande de partir. Grange se plaît à rester ici et à observer la continuité de la vie naturelle. Ce lieu l'enchanté profondément. En effet, l'expérience sensorielle de l'espace exige que le sujet manifeste la sensation d'être au monde. Pour le personnage de Gracq, cela veut dire qu'il s'isole dans un lieu retiré et étrange, qu'il reste en rupture totale avec la vie sociale afin de découvrir le charme du lieu inconnu. Sinon comment pourrions-nous expliquer le refus du départ ? Bien qu'il combatte sur les frontières belges en poste avancé, il rejette cette proposition. Ce n'est pas évidemment la guerre qui lui plaît. Grange trouve un sens en restant attendre dans la maison forte. Cela devient comme un besoin fondamental. L'essentiel pour lui est de mener une vie végétative d'attente à l'écoute des saisons et du paysage. Il s'intéresse beaucoup plus au paysage, à sa transformation qu'à suivre les ordres guerriers. Le temps cosmique et le lieu deviennent son premier intérêt. Le récit nous informe qu'il se plaît à voir devant ses yeux le changement du paysage suivant le déroulement des saisons, à contempler sa modification en plein hiver avec la pluie, la neige et en été. La transformation du paysage ne lui échappe pas du tout.

Seule la visite que Grange rend à la chambre de Mona après l'évacuation du village ravive en lui le sentiment du danger et le rapproche de l'événement final. Dès qu'il y entre, il est étonné par la disparition de « l'incroyable désordre » qui est le trait distinctif de ce lieu. Ce désordre, outre qu'il fait partie de l'existence de l'être aimé, est la marque du rapport amoureux entre eux. L'absence de désordre désigne une alerte, elle évoque la domination de l'extérieur à l'intérieur. À la veille de l'épilogue, l'odeur confinée de la forêt flotte librement dans la pièce et remplit sa vacuité, en provoquant en même temps le malaise de Grange. Ce malaise est certainement dû à la respiration de l'air empoisonné par l'odeur pourrie des chars guerriers. La forêt porte alors en elle-même l'écho de l'événement final :

523 *Un balcon en forêt*, p. 23.

« [...] dans une heure, la nuit de la forêt entrerait par la porte ouverte, avec son odeur sauvage, ses bruits de bêtes, absolvant ce monde qui sentait la fièvre ; il s'imaginait avec désir l'étang de calme, le frais puits noir qui filtrerait avec la nuit au creux de la maison fermée ; il lui semblait que quelque chose en lui désespérément s'y étancherait »⁵²⁴.

Grange imagine la forêt comme un grand puits noir qui enveloppe le « creux de la maison fermée ». Guetteur de l'événement présent et absent à la fois, ce personnage, après avoir été blessé à la jambe, se retire dans la chambre de la femme aimée. Il est maintenant dans le « creux » de la maison close avec l'irruption du dehors comme dans un sein maternel. Nous soulignons une nouvelle apparition du thème du double, mais sous un aspect différent lorsque l'aspirant se met face-à-face avec la mort. Par opposition à Aldo et à Albert qui voient l'image de leur double dans le miroir, Grange y rencontre son propre reflet :

« Une faible ombre grise semblait venir à lui du fond de la pièce et lui faire signe ; il leva la main : l'ombre dans le miroir répéta le geste avec une lenteur exténuée, comme si elle flottait dans des épaisseurs d'eau ; il se pencha en avant jusqu'à coller presque le nez contre le miroir – mais l'ombre restait floue, mangée de partout par le noir : la vie ne se rejoignait pas à elle-même : il n'y avait rien, que ce tête-à-tête un peu plus proche avec une ombre voilée qu'il ne dévisageait pas »⁵²⁵.

Dans la dernière scène de l'attente, Grange cherche sa propre identité. Pour se rassurer, il lève la main et colle la tête contre le miroir. Les gestes qu'il a faits ne sont pas gratuits, en effet lever la main, se pencher en avant et coller le nez contre le miroir pour voir la réaction du double ne peuvent être compris que comme un acte d'affirmation de soi. C'est comme si la répétition de ces gestes par le double lui donnait seule la certitude de soi. Au seuil de la mort, Grange semble en quête de l'identification de soi-même. C'est pour cela qu'il voudrait se voir, se reconnaître dans l'image reflétée du miroir. Le reflet confirme sa propre mort, car il reste encore flou, « mangé » par l'obscurité de la chambre. Autrement dit, il est illisible. Envahi par le sentiment de la mort, Grange voit maintenant le Moi en train de disparaître. Il est impossible pour le moment de le rejoindre, parce que le miroir est imperméable. Il le laisse « en tête-à-tête seulement un peu plus proche » de sa propre image. Grange revient ensuite au lit de Mona et se perd dans un sommeil total. Cependant la non réalisation de la jonction du sujet avec le soi ne signifie pas une déception, Grange continue son parcours-guet sur son lit de mort, tout en songeant à Mona : « il revoyait la

524 *Ibid.*, p. 98.

525 *Un balcon en forêt*, p. 136.

route sous la pluie où il l'avait rencontrée, où ils avaient tant ri »⁵²⁶. À ce moment sensible du récit, l'histoire prend fin et la scène de la mort reste en suspens. Ce qui signifie que la conclusion n'achève pas le parcours du sujet. Puisque ce dernier ne meurt pas dans le livre, il poursuit sa quête ailleurs. Le récit est terminé, mais le parcours continue, parce que la fin n'est pas définitive. C'est comme la fin d'une création où tout recommence. La mort de Grange n'est pas décisive, Gracq laisse le choix au lecteur de deviner la mort ou le salut de son héros. Le miroir est donc utilisé comme un médiateur entre Grange et son reflet pour lui confirmer sa propre identité. Ce dernier qui attend une mort fatale éprouve la nécessité de se reconnaître dans le miroir et de voir la représentation de son corps distincte de ses sensations. Dans un sens, il manifeste le besoin de sa visibilité ; et c'est le double qui le rassure dans sa propre image.

Conclusion

La description met sous nos yeux les composantes essentielles qui constituent l'univers romanesque de Gracq. L'espace et ses objets s'avèrent être l'élément principal qui appartient à la théorie du récit. C'est de lui que proviennent les actes. Chaque élément spatial remplit en effet un rôle sur le plan diégétique du récit. Raison pour laquelle Gracq en donne une description détaillée. La priorité de l'espace sur les personnages et sur l'intrigue se montre clairement. Celle-ci se construit depuis la tension qui naît entre l'espace et le héros. La tension qui prend plusieurs aspects trace à la fois les premiers fils de la trame et les rapports de connaissance de l'être et du cosmos. L'être gracquien est en général implanté dans un lieu naturel mais étrange. Ce qui augmente par conséquent la tension entre eux. Des rapports de types différents le lient à son univers sont l'origine de chaque récit dont le développement est conditionné par cette relation. La lecture de Gracq permet aussi de révéler l'essentiel de son projet poétique visant à renouer le rapport entre l'homme et le monde extérieur. Dans son œuvre romanesque, ce rapport se fonde à partir des perceptions sensorielles. Son être manifeste une fois le besoin d'être au monde et de le sentir avec les organes des sens, une autre fois il aspire à l'union avec lui. D'ailleurs, ce lien varie selon la position du personnage (en marche ou en contemplation). C'est pour cela que nous avons pu distinguer plusieurs types de lieux.

526 *Ibid.*, p. 137.

La manière de vivre que l'écrivain accorde à ses personnages est aussi la sienne. Gracq préfère toujours la vie en plein paysage. Dans un sens, créateur et créature adoptent la même façon de vivre. Pourtant, l'isolement ne signifie pas l'enfermement sur soi, au contraire c'est une manière d'éprouver sa propre existence. L'isolement le met en rapport direct avec l'univers et le pousse à s'inspirer profondément de la nature. Julien Gracq trouve dans le paysage de la Bretagne une matière inépuisable enrichissant son écriture de l'espace. Pour lui, être au monde consiste à reconstruire la subjectivité en lien avec le lieu et le temps. Être devient, dans le dictionnaire romanesque de Gracq, l'équivalent de s'isoler dans une relation intérieure qui implique la solitude. La qualité de la présence au monde se caractérise donc chez lui par la distanciation. Ainsi, son être romanesque préfère-t-il se retirer ailleurs dans l'objectif d'interroger son rapport avec l'univers. Pour Jean-Yves Magdelaine, « se resserre ce qui ne peut être échangé entre les êtres : l'exister, un exister incommunicable qui fait du moi une monade »⁵²⁷. La solitude, qui demeure le cas presque commun de tous les personnages de Julien Gracq, devient un motif essentiel de la recherche d'une altérité fécondante située dans un ailleurs qui efface l'ici et le maintenant. Elle implique pourtant une relation avec autrui, à condition qu'il soit lointain. Un rapport d'échange, dû à la dilatation et à l'expansion du Moi en quête, s'effectue immédiatement entre l'intérieur et l'extérieur. Grâce à cet échange, Gracq dénie la séparation de l'homme et du monde et célèbre leur union. Ses personnages manifestent un attachement très fort à l'appel d'un ailleurs ou de ce qui échappe par essence au donné. Une fois que l'horizon apparaît comme une métaphore de l'au-delà inconnu, ils se laissent volontairement à la contemplation. Mais contempler l'horizon veut dire se diriger vers l'ouverture de l'espace lointain. Nous nous demandons si la quête gracquienne est une quête d'infini.

527 MAGDELAINE, Jean-Yves. *Figures de la polarité et pensée mythique dans les deux premiers récits de Julien Gracq* I. Presses Universitaires de Septentrion, 1997, p. 260.

Troisième partie : Écriture de l'espace, espace de l'écriture

L'espace textuel

Nous l'avons dit : les écrits de Gracq s'intéressent à l'espace et décrivent des lieux qui nous transportent en imagination dans des contrées lointaines et qui nous donnent parfois l'illusion d'habiter l'espace. La description s'avère en outre le seul moyen responsable de raconter l'histoire dans chaque récit. C'est pour cela que nous voulons maintenant mettre en lumière les techniques qui la prennent en charge et examiner le texte écrit lui-même, considéré comme une manifestation concrète de la pensée. Les mots qui se déploient sur la page blanche, les ressources visuelles de la graphie, de la mise en page et de l'existence du livre comme un objet total constituent l'objet de notre préoccupation. Autrement dit, nous allons nous préoccuper de ce que Gérard Genette appelle « la spatialité de l'écriture »⁵²⁸. Car à travers cette spatialité que nous pouvons suivre une histoire. L'accent sera donc mis sur l'acte d'écrire et sur ses pouvoirs créateurs dans l'espoir d'élaborer le fonctionnement de l'écriture créatrice de l'espace gracquien.

Vu que le flux imaginaire échappe à tout contrôle, l'écriture se montre, comme le note Jean Ricardou, la seule garantie capable de « faire jouer l'imaginaire tout en saisissant son mouvement »⁵²⁹. Par opposition aux images visuelles ou mentales, tout fragment écrit est une inscription stable et non pas fuite ou disparition. Son privilège vient du fait qu'il montre concrètement l'importance de la reprise de tel ou tel mot. C'est pour cela que nous préférons partir des signifiants dispersés sur cette blanche quadrillée, en espérant poursuivre le mouvement descriptif qui se prolonge d'une page à l'autre. Cela va nous aider à comprendre mieux la totalité de l'œuvre toute entière. Avant de nous lancer dans ce travail, laissons-nous tarder peu sur le rapport entre l'espace textuel et l'espace du roman :

528 GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969. (Coll. Tel Quel). p. 45.

529 RICARDEAU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967. (Coll. Tel Quel). p. 58.

« L'espace commence ainsi : avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche »⁵³⁰.

La page reste cette petite étendue blanche qui manifeste l'activité concrète de la réflexion. Elle est plutôt une forme construite par son énonciation. Son importance provient non uniquement du fait qu'elle célèbre l'écriture de l'écrivain, mais aussi qu'elle figure l'espace propre à chaque œuvre et plus exactement à chaque texte. Elle conduit à créer une perception visuelle qui s'imagine spatialisée. Ainsi naît l'espace textuel qui dépend complètement de la compétence lexicale du scripteur. Devant la surface du papier, ce dernier paraît le seul maître de ce qu'il compose. C'est lui qui choisit les mots et les ordonne sur la page. Autrement dit, c'est lui qui gère l'espace de son texte portant généralement son empreinte. La figuration de l'espace textuel dépend donc de l'écriture et de l'organisation des paragraphes sur cette surface délimitée. À la manière du dessin, l'écriture, en l'arpentant, affiche ses caractéristiques et donne corps à l'esthétique que l'expérience concrète semble inapte toute seule à cerner. Celle-ci a une fonction de mettre en jour le travail qui rend l'espace concevable.

Nous pouvons dire que la production des textes sur la page donne naissance à l'espace textuel. Puisqu'il occupe un espace, le texte a besoin d'être mis en forme. Etant à la fois un art de communication et de traitement du texte, l'art d'écrire prend en charge la gestion du texte. A une question qui se pose sur le rôle de la révolution informatique, nous répondons que cette dernière « n'est qu'une amélioration qui prolonge l'invention du livre »⁵³¹. Car le livre est déjà là grâce à l'organisation des lettres et des inscriptions sur la page vierge. L'effet de la distribution nous intéresse aussi, elle joue quelquefois un rôle dans la mise en relief de certaines idées. La question de la spatialité du texte nous amène à interroger également l'espace littéraire ; c'est par le biais du texte que l'espace littéraire peut exister. Accorder à la littérature un espace propre, c'est lui procurer, selon les auteurs de *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, une base depuis laquelle elle peut parler au monde. Cette base ou plutôt cet espace joue le rôle « d'une caution pour asseoir les textes, pour leur donner leur efficacité, pour orienter les modalités de leur intervention dans le monde »⁵³². Un lien de dépendance lie donc les deux types de l'espace. En tant qu'espace composé par la juxtaposition des mots, des phrases et des séquences, l'espace textuel a besoin d'être

530 PEREC, Georges. *Espèces d'espace*. Paris : Galilée, 1974, p. 21.

531 GARNIER, Xavier et Pierre ZOBEMAN (dir.). *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 19.

532 *Ibid.*, p. 6.

légitime. Or, il « ne tient sa légitimité littéraire que de l'espace littéraire qu'il aura réussi à faire naître »⁵³³. Ainsi, nous allons à la recherche de l'effet littéraire ou événementiel engendré par l'espace textuel. Les moyens de la description nous importent et nous encourageant à examiner certains outils appartenant aux autres domaines que la littérature.

En effet l'écriture gracquienne connaît une grande liberté et paraît parfois comme un amalgame de différents éléments. Rien ne retient l'écrivain d'utiliser telle ou telle technique, tout devient accessible à sa main. Sous sa plume se rassemblent les moyens de la description poétique, romanesque et picturale. L'art plastique, et surtout la peinture s'avèrent une source inépuisable qui enrichit ses écrits. Le rôle des textes extérieurs est encore non négligeable, Julien Gracq introduit des textes étrangers à l'intérieur du sien. Tout cela agit sur son écriture et donne à l'espace textuel son épaisseur. De ce fait l'espace de son roman paraît l'effet de l'association de plusieurs éléments organisés sur la page. Dans un entretien paru dans *Le Magazine littéraire*, le romancier affirme sécréter autour de lui « une bulle protectrice ». Celle-ci est liée à « ses goûts, à ses cultures, à son climat intérieur, à ses lectures et à ses rêveries familières, et qui promène partout avec lui, autour de lui, une pièce à vivre, un intérieur façonné à sa mesure souvent dès la vingtième année, où il a ses repères, ses idoles familières, ses dieux du foyer, où son for intérieur se sent protégé contre les intempéries et à l'aise »⁵³⁴. Outre qu'elle devient la source de son inspiration, la « bulle » le protège du temps. La variété de sa culture le singularise et en fait un des écrivains les plus modernes. Cette richesse, l'écrivain l'a bien servi au profit de sa plume, son texte paraît comme une composition de divers éléments harmonieux. De ce fait, son espace romanesque se montre plus proche de l'imaginaire que de la réalité. Il est plutôt une représentation investie par sa subjectivité. Voilà ce qui crée son originalité poétique.

Gérard Genette considère les figures du style comme un aspect de la « spatialité littéraire ». Pour lui, la figure est à la fois « la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage ». Il est « le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens »⁵³⁵. C'est pour cela qu'il nous paraît aussi nécessaire de consacrer le premier chapitre du présent travail au discours métaphorique et à son rôle dans la constitution et la compréhension de l'histoire. Nous allons voir ensemble comment l'effet du sens produit par ce discours exprime mieux l'intrigue que le discours littéraire. Ce que dit l'énoncé

533 *Ibid.*, p. 19.

534 RABOURDIN, Dominique. « Je n'ai pas cessé d'écrire en cessant de publier ». Dans *Le Magazine littéraire*. Juin 2007. N°465, *Julien Gracq : le dernier des classiques*. Paris : S. A. S. p. 31.

535 GENETTE, Gérard. *Figures II. op. cit.*, p. 47.

métaphorique est doublé par la manière dont il est écrit. Et ce qu'il laisse voir constitue la spatialité sémantique du discours littéraire.

Chapitre 1

Une écriture métaphorique

« La littérature a besoin des autres arts pour se définir elle-même. La comparaison, la métaphore, l'analogie sont donc inscrites nécessairement, non comme procédés décoratifs, mais comme moyens inévitables, au sein de cet acte de définition »⁵³⁶.

Comme accès à notre présente étude, nous empruntons à Philippe Hamon cette citation qui met en évidence le rôle des figures de la rhétorique en littérature. D'après lui, le langage littéraire, pour bien définir la production littéraire, recourt fréquemment aux figures qui ont la vertu de nous faire davantage comprendre le message transmis. Ce procédé stylistique n'est pas nouveau dans la littérature française, mais la singularité de chaque écrivain se manifeste par l'usage particulier de telle ou telle figure. Figure poétique, la métaphore représente, selon le *Dictionnaire de rhétorique*, l'un des processus majeurs du discours qui impose à l'interlocuteur un parcours d'interprétation au terme duquel il peut deviner le message du locuteur. Il arrive quelquefois que l'objet de l'énoncé ne coïncide pas forcément avec celui de la phrase (c'est-à-dire l'objet impliqué par les unités linguistiques de la phrase). Dans ce cas, le sens de la phrase est dit figuré ou non littéral. La figure métaphorique n'est pas donc un emploi fortuit, au contraire elle est, comme le mentionne Michel Meyer, « une façon de dire le problématique au sein du champ propositionnel. Elle se situe à mi-chemin entre l'ancien, qui n'a plus à être énoncé puisque connu, et le nouveau, qui est irréductible aux données dont on dispose, puisque nouveau »⁵³⁷.

Mais pourquoi le choix est-il tombé sur la métaphore? À cette question, nous répondons tout simplement que cette figure, par opposition à la comparaison, a le « privilège de l'intuition poétique, à qui les affinités des choses sont révélées dans les éclairs de la génialité ». Quant à la comparaison, elle se définit comme « une opération discursive pleine de bon sens et sans envol ni mystère »⁵³⁸. Ainsi la métaphore est, selon l'auteur du

536 HAMON, Philippe. *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 1989, p. 21.

537 POUGEOISE, Michel. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Armand Colin, 2001, p. 163.

538 MORIER, Henri. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. Paris : PUF, 1998, p. 691.

Dictionnaire de poésie et de rhétorique, une démarche de l'esprit poétique qui a tendance à la création. En linguistique, la métaphore est considérée comme une manifestation de la fonction poétique du langage. Elle rapproche deux termes sémantiquement disjoints grâce à quelques traits sémiqes communs. D'une autre manière, elle réalise un effet stylistique comparable à une impropriété. Au point de vue syntaxique, la métaphore a le privilège d'associer deux unités lexicales évidemment incompatibles.

Le terme « métaphore » vient du verbe grec *metaphorein* qui signifie transporter. De ce fait, la métaphore peut se définir, selon Pierre Fontanier, comme la substitution d'une idée sous le signe d'une autre idée plus efficace et plus frappante. En revanche, les deux idées ne se rapprochent par aucun lien sauf celui d'une certaine conformité ou analogie. Le choix de telle ou telle métaphore reste arbitraire et dépend du goût de l'écrivain. Rien ne le force à choisir cette métaphore plutôt qu'une autre, l'écrivain demeure libre dans son choix. Le simple goût reste le seul critère. Chaque fois que la distance est plus grande entre les mots comparés, l'opération métaphorique devient plus forte. En ressuscitant les traits les plus éloignés des mots comparés, l'écart crée la surprise et ébranle toute une série de vibrations et de résonances. A vrai dire, c'est la distance en elle-même qui fait l'originalité et la force de la métaphore. Dans l'analyse psychologique d'un style personnel, la métaphore joue un rôle : elle révèle un choix personnel bien sélectionné. Le dévoilement du goût annonce le secret d'une préférence confidentielle d'un être chez qui « les fonctions intellectuelles et scientifiques ne sont pas exclusives. La proportion des métaphores correspond au degré de sensibilité et d'affectivité créatrice »⁵³⁹. Sans imagination, sans intuition sensible, nulle métaphore n'acquiert valeur.

La métaphore, d'après Catherine Détrie, a pour but de « construire un énoncé problématique, qui fait question pour celui à qui elle est destinée ». Elle « est ainsi une énigme (c'est-à-dire une question) que le discours présente comme une réponse, une solution, ou comme une vérité »⁵⁴⁰. Quant à la fonction esthétique de la figure métaphorique, elle consiste à donner au langage un cachet étranger, tout en intriguant le destinataire mais sans le distraire de la vérité objective du message ou du bon sens. En effet, la métaphore donne libre cours à l'imagination du destinataire de créer une réalité autre que la réalité commune, le rôle de ce processus implique donc la participation efficace de la mise en évidence de cette réalité.

539 MORIER, Henri. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique. op. cit.*, p. 759.

540 DETRIE, Catherine. *Du sens dans le processus métaphorique*. Paris : Champion, 2001, p. 34.

La métaphore est une stratégie privilégiée chez Gracq qui lui permet de mettre en évidence l'objet de sa quête. Elle est l'outil parfait de la description, en devenant, en raison de sa pluralité et de sa diversité, le trait distinctif de son style et la preuve d'une imagination créative. L'utilisation des expressions figurées rend perceptible l'objet du désir. En suivant le développement du discours métaphorique dans son œuvre romanesque, le lecteur parvient à déterminer à la fois la spécificité de l'espace rêvé tel que l'écrivain l'imagine et celui de l'histoire. Cependant, étudier le style de Gracq ne veut pas dire séparer la forme du fond ; au contraire cette étude vise à trouver la jonction de la forme et du fond. Outre sa visée esthétique, la métaphore conduit à mieux comprendre la pensée de l'écrivain. Nous essayons ici de trouver le lien caché entre le procédé verbal ou le fait observable du texte et entre le sens caché ou l'effet recherché. Il arrive parfois que cette jonction ne soit pas tout à fait évidente. Notre tâche sera de justifier le plus clairement possible la matière verbale mise en œuvre dans le texte.

L'espace blanc de la page devient donc la véritable scène qui atteste l'épanouissement imaginaire de Julien Gracq. Il est le terrain propice à la rencontre de l'acte d'écrire et de celui de réfléchir. L'écriture et la réflexion se rencontrent sur cette étendue déterminée, en élaborant l'espace propre de l'histoire. Notre intérêt nous pousse toujours à parcourir la surface blanche traversée par le noir dont la composition manifeste la floraison du métalangage grâce au dynamisme des verbes, des adjectifs, des substantifs etc. Dans son ouvrage *Métalepse*, Gérard Genette attire l'attention sur la similitude du mécanisme de la fiction avec celui des figures rhétoriques, affirmant que « les figures par substitution comme la métaphore ou la métonymie, l'antiphrase, la litote ou l'hyperbole, sont des fictions verbales et des fictions en miniature »⁵⁴¹. Nous allons donc à la recherche de la fiction à travers l'étude du discours métaphorique. Nous tentons de suivre exclusivement le cheminement de la métaphore dans *Au château d'Argol*. Cela n'empêche pas certainement de faire allusion de temps en temps et selon la nécessité aux autres romans.

I- Métaphore aqua-végétale

Dans chaque roman, l'incipit acquiert une importance incontestable pour le rôle qu'il joue à faire entrer le lecteur dans la fiction. L'accès à l'espace romanesque se passe généralement par les quelques mots qui ouvrent le roman. Ces mots, ayant un pouvoir de

541 GENETTE, Gérard. *Métalepse*. Paris : Seuil, 2004, p. 18.

fascination, laissent entrevoir un espace diégétique et promettent une histoire, une expérience propre pour chaque lecteur. Dans *Au château d'Argol*, l'incipit devient la porte qui s'ouvre sur le monde merveilleux de Gracq. Merveilleux, car le lecteur envisage dès les premières pages du récit un monde fantastique où les objets peuvent, comme les hommes, bouger et agir. Grâce aux expressions figurées du langage, le créateur dote de vie son monde inanimé. Autrement dit, le lecteur gracquien va être d'emblée frappé par l'usage irrégulier des unités linguistiques ; l'écrivain le met dans l'anormalité de son appréhension du monde par le langage. Un sentiment de plaisir et d'effroi se dégage à la fois de la lecture de Gracq, dû à la crainte de voir disparaître le monde du possible et au passage rapide du blanc de la page aux mots encore mystérieux. Mais cela ne l'empêche pas d'exprimer son admiration pour la grande liberté avec laquelle l'écrivain prend en charge l'interprétation de son monde, en jouant avec les mots.

Nous savons bien que la mer et la forêt sont deux éléments inséparables de l'imaginaire poétique de Gracq. Ils sont les lieux de la prédilection sans équivalent. La présence de l'un fait appel tout de suite à l'autre, ils sont, selon l'aveu de l'écrivain, des éléments « complémentaires »⁵⁴². Ce n'est donc pas surprenant de voir que leurs champs lexicaux s'étendent largement sur la surface de la page blanche. Cela conduit par conséquent à l'échange de leurs champs sémantiques ou à la qualification de l'un par l'autre : « mares herbeuses », « prairies marécageuses »⁵⁴³. Dans un autre sens, le discours romanesque, qui ne manque pas d'emprunter au végétal et à l'aquatique son vocabulaire, devient le lieu d'étalement de leurs sémèmes. Pour cela, nous préférons traiter sous le même titre toutes les images forestières et aquatiques exploitant l'isotopie de l'homme.

1- Somnolence des eaux

Nous pouvons distinguer aux premières pages d'*Au château d'Argol* cet énoncé court qui sera notre point de départ pour envisager l'intrigue de ce récit :

« Çà et là, l'eau sommeillait dans des mares herbeuses »⁵⁴⁴.

L'énoncé initial met sous nos yeux une métaphore à pivot verbal « l'eau sommeillait » dont les composants ne sont pas tous présents. La métaphorisation consiste, dans ce cas, à qualifier le comparé « eau » par la qualité sémique du comparant homme absent du texte,

542 « Sur *Un balcon en forêt* », *op. cit.*, p. 220.

543 *Au château d'Argol*, p. 10.

544 *Au château d'Argol*, p. 10.

tout en profitant de la présence de l'objet du transfert « sommeillait ». Le transfert du trait spécifique de l'homme à l'« eau », c'est-à-dire de l'humain au non humain, conduit par conséquent à l'humaniser. Il est évident, pour le lecteur, que le verbe « sommeiller » n'est pas employé dans ce contexte avec son signifié habituel. Car l'eau ne sommeille pas, le sommeil est une propriété de l'être humain. Cet emploi répond en effet, comme nous allons le voir, à un dessein personnel et poétique. Il dévoile ainsi une grande part de la subjectivité de l'écrivain. La reprise de la même métaphore avec la forêt et le château en témoigne. Dans le monde romanesque de Gracq, nombreux sont les exemples qui insistent sur la substitution de la qualité générique entre l'homme et l'objet non humain. À titre d'exemple, nous citons :

« [...] c'était une forêt triste et sauvage, un bois dormant ».

Et encore plus loin dans le chapitre « Heide », nous relevons cette métaphore se rapportant à l'architecture:

« Les salles vides du château attendirent que cette présence les peuplât, dans un pesant ensommeillement [...] Il parut bizarrement à Albert que ce château somnolent *dût* être visité »⁵⁴⁵.

« Dormant », « ensommeillement », « somnolent », « attendirent » et « triste » se trouvent aussi dans un contexte étranger non humain où ils perdent leur sens propre. Car le « bois » et le « château » ne se transforment pas subitement en homme. Il y a donc un détournement de sens, parce qu'il n'y a pas de rapport logique entre l'homme, la forêt, la mer et le château. Revenons au verbe « sommeillait » du premier exemple, et plus exactement à sa signification réelle. Sommeil signifie, selon *Le Petit Robert*, un « état physiologique » de l'être humain caractérisé par « la suspension de la vigilance, la résolution musculaire, le ralentissement de la circulation et de la respiration, et par l'activité onirique »⁵⁴⁶. Au verbe « sommeiller » s'attache, pouvons-nous dire, l'idée de la stagnation. L'écrivain recourt aux tournures du style pour faire travailler l'imagination du lecteur. Ce dernier conclut que l'espace romanesque est un espace privé de mouvement et d'agitation. C'est un espace dominé par l'immobilité et le silence. L'imparfait éternise, en plus, cet état de stagnation ou de non mouvement : le temps verbal du passé a pour effet ici de prolonger la durée de l'état exprimé. Voilà ce que la recherche sémantique nous conduit à dire à propos de l'interprétation de ces lieux humanisés. En revanche, la reprise du même trait sémique sous des formes variées : verbale « sommeillait », adjectivale « dormant », « somnolent »

545 *Ibid.*, pp. 16, 28. Le même syntagme du « bois dormant » est répété dans *Un balcon en forêt*, p. 84.

546 REY-DEBOVE, Josette et Alain Rey (dir.). *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 2450.

et nominale « ensommeillement » est l'indice d'une obsession. Elle témoigne de l'ancrage profond de ce type de production disant poétique dans l'écriture romanesque de Gracq. Le sommeil, ne signifie pas une négation du monde ; au contraire il est, d'après Maurice Blanchot, un respect des lois naturelles et un « attachement » au monde :

« Le sommeil est un acte de fidélité et d'union. Je me confie aux grands rythmes naturels, aux lois, à la stabilité de l'ordre : mon sommeil est la réalisation de cette confiance, l'affirmation de cette foi. C'est un attachement, au sens pathétique de ce terme. [...] Le sommeil est cet intérêt absolu par lequel je m'assure du monde à partir de sa limite et, le prenant par son côté fini, je le saisis assez fortement pour qu'il demeure, me pose et me repose ».⁵⁴⁷

Il réalise que l'humanisation métaphorique n'est pas futile. Elle est un moyen par lequel Gracq implante ses idées de la « plante humaine » au centre de ses écrits romanesques. A travers cette activité nocturne « le sommeil », il affirme la dissolution de deux éléments incompatibles : l'homme et le monde.

La qualification de l'eau par la qualité humaine apparaît presque dans toute l'œuvre romanesque de Gracq. Nous nous contentons ici de ces exemples relevés du *Rivage des Syrtes* : « l'eau dormante », « les eaux mortes » et « les grèves mortes ». Le végétal n'échappe pas à cette technique : « Nous longions parfois une de ces grandes fermes fortifiées endormies dans la tiédeur de la nuit des Syrtes »⁵⁴⁸. Gracq semble obsédé par la création d'un monde sans mouvement, un monde qui ne se rapporte pas de près ou de loin au réel, mais qui parcourt uniquement son univers romanesque. La conceptualisation du lieu en terme humain met en cause la procédure métaphorique. Car l'humanisation donne naissance à un autre lieu : un lieu doué de vie et de mort. En termes plus directs, elle crée un espace différent qui n'a aucun rapport avec l'espace commun. Cet espace déformé et inconnu pour nous est l'espace d'un rêve de l'écrivain. Loin d'être une reproduction du réel, il devient une réalité autre fabriquée par l'imagination. Il est le fruit mûr d'un esprit créatif, c'est pourquoi nous l'appelons surréel ou poétique. Cet espace autre devient également le véritable espace de l'écriture romanesque de Julien Gracq.

La deuxième partie de l'énoncé précédent « mares herbeuses » met en présence le végétal et l'aquatique et avertit de même le lecteur de la fusion précoce de leurs champs lexicaux qui deviennent l'objet du discours :

547 BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955, pp. 358-359.

548 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 573, 649, 632.

« La mer des arbres »⁵⁴⁹.

« Au sortir de l'escalier sur les terrasses du château, comme sur le pont d'un haut navire engagé dans les houles ».

« Ces nuages du ciel, blancs et plats, paraissaient planer au-dessus du gouffre vert à une énorme hauteur. A regarder cette mer verte on ressentait un obscur malaise »⁵⁵⁰.

Si la métaphorisation de « l'eau »-homme est actualisée par la présence du comparé et du motif seulement, elle se fonde ici sur la substitution du mot normal par le mot métaphorique, en absence de l'objet du transfert. La forêt est métaphoriquement appelée par l'isotopie de la mer : « mer » à deux reprises, « houles », « gouffre » ou explicitement par un de ces sémèmes: « arbres », « vert(e) » à deux reprises. La substitution du trait sémique entre la forêt et la mer se justifie par le fait que toutes les deux donnent vision d'une large étendue de l'espace et déterminent un des axes de la quête gracquienne : l'horizontalité. D'ailleurs, les deux isotopies instaurées présentent un point commun sur le plan des catégories génériques : la Nature. Nous pouvons dire que la métaphore est le résultat d'un processus de compréhension du réel ; Gracq prend la dimension spatiale comme un point de support. Pourtant, la fusion des champs sémantiques entre la forêt et la mer constitue une énigme à laquelle le lecteur essaie de trouver la solution à travers l'interrogation du discours métaphorique. Car le discours figuré permet quelquefois de comprendre l'histoire beaucoup mieux que le discours littéral. Il montre également que le choix des expressions répond à un objectif précis. Autrement dit, il rend visible la réalité romanesque. D'après Patricia Schulz, le discours métaphorique :

« crée par le seul usage des mots une représentation du monde qui n'existe pas, du moins pas réellement ou pas encore. En d'autres termes, ce discours construit une sit-lin qui n'a pas de sit-ext correspondant ou, en termes référentialistes purs, pour laquelle il n'existe pas de référent »⁵⁵¹.

De ce fait apparaît le besoin d'étudier les expressions figurées dans l'œuvre romanesque de Gracq. Dans le cas d'*Au château d'Argol*, le discours métaphorique donne à lire l'intention de l'écrivain de créer un monde humanisé où baignent l'espace de son rêve et celui de la fiction. Ainsi, nous pouvons deviner certains de ses traits : il s'agit d'un espace silencieux, sombre, sans mouvements, qui se plonge dans l'élément liquide.

549 *Au château d'Argol*, pp. 15, 60.

550 *Ibid.*, pp. 15-17.

551 SCHULZ, Patricia. *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*. Berne : Peter Lang SA, éditions scientifiques européennes, 2004, p. 91.

2- Navigation métaphorique

D'après Lakoff et Johnson, « l'essence d'une métaphore est qu'elle permet de comprendre quelque chose (et d'en faire l'expérience) en termes de quelque chose d'autre »⁵⁵². Partant de cette définition, nous essayons de comprendre l'enjeu de la métaphore aquatique qui file presque sur toutes les pages de ce récit. Le premier constat que nous pouvons souligner à propos de ces derniers exemples est la modification qui marque le discours du descripteur. De nouveaux lexèmes appartenant à l'isotopie de la navigation (« pont », « navire ») s'ajoutent au champ sémantique de la mer, ce qui conduit à une dérivation de sens dans la métaphore aquatique. Et encore plus loin, nous relevons :

« [...] l'œil plonger sur les paysages divers des alentours du château ».

« Chaque chambre était éclairée par une longue rainure horizontale [...] de sorte que le dormeur à son réveil plongeait son regard malgré lui dans le gouffre des arbres, et pouvait se croire un instant balancé dans un vaisseau magique au-dessus des vagues profondes de la forêt »⁵⁵³.

Il est important de signaler ici que la tournure effectuée sur le discours du descripteur démarque la fin du premier chapitre. De l'apparition de nouveaux sèmes de la navigation : « plonger » à deux reprises (à l'infinitif et à l'imparfait), « gouffre », « balancé », « vaisseau », « vagues » s'opère une modification sur la fonction de la métaphore. D'une métaphore descriptive, la procédure métaphorique se transforme en interprétative ou explicative. La qualification de la forêt par la mer donne naissance en réalité à une autre métaphore qui fait du château un navire plongé dans les vagues de la forêt-mer. Cette métaphore répétée deux fois aux pages 15 et 17 est le résultat d'un travail d'actualisation des sèmes. Elle est indépendante du système fonctionnel de la langue, car il n'y a pas de similitude apparente entre le château et le navire. Autrement dit, les traits distinctifs dans cette métaphore ne sont pas suffisants pour construire un sens. C'est Gracq qui établit cette analogie en tant que château et navire représentant deux lieux qui abritent de l'extérieur. Outre que la métaphorisation affiche l'ancrage du sujet dans son dire, elle exprime un point de vue sur le monde.

Arrêtons-nous maintenant sur la métaphorisation de la forêt en mer et du château en vaisseau, considérée non pas seulement comme un élément structurant de l'histoire mais aussi un accès à la compréhension de la pensée de l'écrivain. L'isotopie de l'architecture et celle de la forêt-mer introduisent une opposition entre la civilisation et la nature : à la

552 Cité par DETRIE, Catherine. *op. cit.*, p. 237.

553 *Au château d'Argol*, pp. 16-17.

première appartiennent les sémèmes : « escalier », « terrasses », « château », « pont », « navire », « chambre », « vaisseau », à la seconde « mer », « gouffre », « houles », « vert(e) », « paysage », « arbres », « vagues », « forêt ». De cette opposition se dégage l'opposition entre minéral/aquatique-végétal et entre verticalité/horizontalité. Château-vaisseau et forêt-mer sont également en opposition sur le plan des catégories sémiques, (haut/bas, petit/vaste, intérieur/extérieur). D'où la fréquence des lexèmes opposés dans l'œuvre romanesque de Gracq « haut(e) ou « hauteur », « s'étendre »/« s'élever », ils servent pour indiquer l'altitude et la qualité incommensurable de l'espace naturel. A l'évidence, la rencontre du minéral et du végétal dans une même figure remonte aux sources opposées mais complémentaires de l'inspiration de l'écrivain. Héritier de l'esprit latin et de l'esprit celtique, Gracq essaie de traduire quelquefois cet héritage en affrontement entre le minéral et le végétal. Si au premier penchant s'attache l'expression d'une civilisation solide, le deuxième est l'expression d'une nature forte, d'une civilisation en ruines. Le récit d'Argol ne manque pas d'évoquer les images qui fêtent la gloire de la forêt-mer. Mais ce qui nous importe plus est de savoir la signification réelle de la métaphore aquatique étalée au long du récit d'Argol.

3- Fusion réelle avec l'élément liquide

La répétition d'une métaphore empruntée au domaine liquide constitue l'indice d'une dynamique de la plongée à laquelle le chapitre 5, intitulé « Le Bain », donne une réponse :

« Couchés au ras de l'eau, ils (Albert, Herminien et Heide) 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 »⁵⁵⁴.

Partant du processus métaphorique, Gracq fait du monde un être humain, en élaborant son projet poétique. Le bain matinal des trois hôtes d'Argol rappelle sans aucun doute l'image de la mer-matrice. Celle-ci est réalisée métaphoriquement grâce au rapport d'analogie que le romancier tisse entre la mer et le sein maternel. Certes, le comparant « matrice » est absent du texte, mais il est conceptualisé en faveur du syntagme métaphorique « dos liquide ». Le texte met en évidence deux syntagmes nominaux mis en parallèle, « ras de l'eau » et « dos liquide », qui produisent la même impression référentielle « la mer ». Mais le deuxième fait apparaître l'opposition entre l'isotopie de la mer et celle de l'homme,

554 *Au château d'Argol*, p. 46.

auxquelles appartient le sème « liquide ». Si les sèmes « eau », « vagues », « flux » et « liquide » sont les composants de l'isotopie de la mer, les sèmes « épaules », « paresseusement », « dos » et « liquide » constituent celle de l'homme. La liquidité devient donc le facteur essentiel de la motivation. Cependant la métaphorisation est bâtie sur le transfert sémique de l'homme à l'objet inhumain. Le sème « dos » est employé dans un contexte non humain en vue de dénommer le résultat de la substitution. Ce point de vue est important dans l'analyse sémantique de la métaphore, car il permet de comprendre le détournement du sens. Le fait de plonger dans une étendue profonde et liquide fait penser immédiatement à la plongée dans la cavité intérieure et sombre de l'abdomen. Nous pouvons dire que la mer, grâce à la substitution du sens, devient un fond liquide ou plutôt une matrice que l'écrivain rêve de pénétrer. La récurrence de cette image dans *Un balcon en forêt* en témoigne. Cette fusion symbolique que la métaphore permet d'actualiser et de mettre en mots s'effectue parfaitement dans les pages de ce chapitre. L'humanisation de la mer est renforcée encore par une métaphore adverbiale « paresseusement » qui décrit bien le mouvement las de cette eau stagnante. Le processus métaphorique peut être considéré comme un moyen traduisant la compréhension du monde. Gracq veut ramener le monde sensible à des expériences vécues, c'est-à-dire relier ce monde à un acte cognitif qui le met en forme et qui lui fournit un modèle de compréhension. La métaphorisation de la mer en matrice peut être lue comme l'interprétation d'une expérience culturalisée, c'est-à-dire le résultat d'une influence du milieu culturel. Lieu de vie et de naissance, la mer et la terre, selon les traditions, sont des symboles du corps maternel. D'où l'inspiration gracquienne de cette image. Outre l'accord phonique entre la « mer » et la « mère », les homonymes soulignent un accord au niveau sémantique; les deux symbolisent la vie et la mort. Simone Grossman voit aussi dans le bain la notion d'une « eau-mère ». D'après elle, ce bain reproduit matériellement la nostalgie de l'immersion et la fusion au sein de l'élément liquide.

La plongée au sein de l'élément liquide implique chez Gracq un mouvement de communion avec l'eau et l'autre. C'est ce que les nageurs d'Argol éprouvent dans la tentative du bain, quand ils se sentent dissous dans la mer. La dissolution exprime le désir de l'anéantissement de soi au profit d'une autre renaissance universelle, elle révèle une véritable union cosmique entre l'homme et le monde. Le bain peut être également lu comme l'incarnation parfaite du projet surréaliste du retour à l'un. Laurence Rousseau affirme que « la fonction unifiante de l'eau » ne correspond pas seulement, chez Gracq, « au penchant d'une imagination, à ce besoin d'homogénéité pour atteindre à la

profondeur, à l'épaisseur poétique », mais aussi elle s'harmonise bien avec « la sensibilité particulières aux Surréalistes, sensibilité animée par le Désir d'Universel »⁵⁵⁵. Le projet est réalisé grâce à l'audace de l'écrivain qui propose des liens mystérieux et des associations nouvelles. En basculant l'ordre logique des mots et des choses, l'écriture poétique de Gracq fournit une nouvelle appréhension du monde acquis à la faveur du transfert des qualités spécifiques entre l'homme et les éléments du cosmos. Pour Catherine Détrie, la métaphore, bien plus qu'une figure d'analogie, « exprime un point de vue sur le monde, ou mieux encore elle crée de toutes pièces une représentation linguistique à partir d'une conception personnelle, et qui, pour la métaphore vive entre en tension avec la perception commune »⁵⁵⁶. Nous concluons que les choix lexicaux structurent aussi bien chez Gracq l'histoire que son point de vue. Autrement dit, ils donnent à lire un point de vue subjectif sur l'univers.

3-1 Tentative sensuelle du « bain »

Selon Gérard Genette, la figure est déjà une petite fiction ou une esquisse de fiction que le discours doit suggérer. En tant que figure, la métaphore crée donc une fiction au cœur du produit romanesque dont nous essayons de suivre la trame tout au long du récit. Ce qui nous importe maintenant, c'est d'examiner de près le développement du discours métaphorique et de dégager la deuxième signification que l'eau prend dans *Au château d'Argol*. Elle penche, trouvons-nous, vers une dimension érotique de l'eau ; c'est encore la métaphore qui permet la réalisation de ce sens. La recherche lexicale sera aussi notre point de départ pour appuyer ce point de vue. Au cours de notre parcours sémiologique du chapitre « Le Bain », nous remarquons la fréquence de l'adjectif qualificatif « lisse » quatre fois répété dans les pages 44 et 45. Il est employé pour qualifier à la fois l'eau et la femme : « vagues lisses » à deux reprises, « écharpes lisses du brouillard », « son dos puissant, lisse et ténébreux » il s'agit de Heide. Figure de style, la métaphore construit un jeu de parallélisme et d'interférence lexicale entre la femme et la mer, en donnant la clé nécessaire au sens. Sa valeur réside dans le fait qu'elle crée une analogie entre la peau douce de la femme et l'eau, en confiant à cet élément incolore, inodore et transparent une qualité humaine « lisse », en le rendant sensuel. De même, la femme emprunte à l'isotopie de la mer le sème « ténébreux » qualifiant ses gouffres. Un rapport de va-et-vient s'instaure alors entre les deux pôles de la métaphore, en permettant le transfert des traits sémiologiques

555 ROUSSEAU, Laurence. *op. cit.*, p. 11.

556 DETRIE, Catherine. *op. cit.*, pp. 244-245.

entre eux. Car ni « lisse » (à propos de la mer), ni « ténébreux » ne se trouvent placés dans leur contexte linguistique normal. La connexion entre l'isotopie du corps humain et celle de la mer dans la tentative du bain finit par introduire les sémèmes de la béatitude que le discours met en lumière. Ceux-ci disent le plaisir de baigner dans les ténèbres de la mer-femme. En contact direct avec l'élément liquide, les nageurs connaissent une volupté pareille à celle dégagée d'une relation amoureuse, lorsqu'il s'agit de la construction d'un couple.

Le tableau que nous établissons ci-dessous manifeste l'émergence de ces trois isotopies sur les pages 44-49 du chapitre « Le Bain » :

Isotopie du corps humain	Isotopie de la mer	Isotopie de la béatitude
Peau	Brumes(s) 5, brouillard 2	Doux 3
Larmes	Baigner	Fraîcheur 2
Corps 6, Membres 2557	Golfe	Enivrant
Visage 5	Liquide(s) 7	Délices 2
Œil 6, Yeux 10	Gouffre 2, ténébreux	Sens
Nudité	Mer 4	Radieuse
Dos 2	Vague(s) 7	Lisse 4
Chevelure	Mouillé(s) 4	Volupté
Poitrine 5	Flux 3 et reflux	Douceur
Jambes	Plages	Exquise
Pieds 3	Grève 5	Sensation
Bras 3	Flaques	Sentir 4
Mains 5, Paume	Eau 4	Légèreté
Vaisseaux	Humide	Liberté
Cœur 5	Ruisseler	Pureté
Tête 3	Ecume	Sourire (v.)
Epaules 3	Rivage 2	Sourire (n.)
Ventre	Vaisseau	Cri(s) 2
Lèvres 3, Bouche, Dents 2	Nager 2	Exaltants
Âme	Sous-marine	Enchanté
Doigt(s) 2	Filets	Voluptueux
Plaie	Rouler	Enthousiasme
Nerfs	Crête(s) 2	Enthousiasmant 2
Joues	Couler	Plaisir
Muscles 2	Navigation	Félicité
Chair 2	Plonger	Amour
Regard(s) 3, Regarder 4	Lames	Vigueur
Sein	Glisser	Joie, Réjouissances
Prunelles, Lentilles	Noyés 2	Caresse, Caresser
Poumons, Respiration	Abîmes 3	Charme
Esprit, Cerveaux 2, Tempe	Ondulants	Fête
Sang 2	Flotter	

Un examen de ce tableau montre la fréquence de tous les sèmes du corps humain et de la mer, comme si Gracq voulait mettre l'accent sur la sensualité et sur le plaisir physique dans une véritable confrontation du corps à corps entre l'homme et la mer. Le texte est chargé des sèmes qui en fait le lieu privilégié d'une volupté sensuelle. Tout s'y fluidifie ou s'humanise en vue de constituer un fond liquide et compact apte à élaborer une tentative sensuelle au sein de la mer-femme. Ce fond est concrétisé à travers la plongée dans l'élément aquatique et se renforce davantage, lorsque les sèmes de ces deux isotopies s'utilisent les uns au lieu d'autres. La mer est qualifiée, à titre d'exemple, par la qualité spécifique de l'homme : nous lisons « dos de liquide » pour désigner « le ras de l'eau » ou encore « l'œil des abîmes ». Autrement dit, elle est métamorphosée au moyen du procédé verbal en un être humain, alors que les sèmes « plonger », « glisser » expriment la « navigation » des personnages d'Argol dans ses abîmes. Cela explique la sensation de « douceur » et d'extase qui émane d'eux, lorsqu'ils étreignent physiquement les flots. La reprise de sème « corps » six fois, de « peau » et de « chair » deux fois concrétise véritablement cette étreinte physique. Dès que le corps des nageurs touche les filets liquides, l'eau les caresse et les force à participer à l'union avec elle. Ce qu'ils éprouvent révèle d'une sensation et d'un plaisir sensuel. Ces sentiments sont exprimés presque dans chaque page de ce chapitre. La reprise du verbe « sentir » quatre fois, comme le montre le tableau, manifeste l'intérêt accordé à leur sensation. Dans cette tentative sensuelle, il n'y a aucun doute que l'accent se met sur la perception tactile. Car c'est l'organe du toucher qui assure la volupté sensuelle. Le tableau met sous nos yeux tous les sèmes qui disent l'effet produit du contact charnel avec l'élément liquide. Ce que sentent les nageurs témoignent des sentiments positifs : « fraîcheur » à deux reprises, « douceur » et « doux » à trois reprises, « lisse » à quatre reprises. Nous pouvons dire que les nageurs vivent la tentative du bain avec une grande joie. Le tableau ne manque pas de démontrer les expressions de la béatitude : « sourire » une seule fréquence pour le verbe et le nom, « joie », « réjouissances » et « fête ». La connexion s'achève, quand la différence entre ces deux isotopies s'abolit du langage du descripteur pour ainsi dire que le « sel » et le « sang » font partie maintenant d'un seul corps unique et vaste. En partant de deux éléments concrets (mer et homme), Gracq joue sur la force matérielle de l'image et évoque une notion abstraite (volupté). Le bain reste un exemple de l'élan partagé entre la mer humanisée et l'homme sensualisé :

« 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 »⁵⁵⁸.

Mer et homme sont doués donc des mêmes caractères. « Origine de la création », l'eau est selon les traditions juives et chrétiennes « mère et matrice », voire « l'élément de l'amour et de l'union »⁵⁵⁹ d'après la tradition romantique allemande. De même, l'eau dans l'œuvre romanesque de Gracq a deux valeurs féminines : sensuelle et maternelle, liées à l'idée de l'immersion.

3-2 Érotisation de l'eau

La métaphore aquatique file sur toutes les pages du récit, en tissant sa texture de noir et de blanc. Dans ce tissage, nous constatons l'émergence de la signification sensuelle de l'eau. Notre attention va maintenant vers une lecture sommaire de la genèse de la métaphore filée qui érotise l'eau. Nous nous arrêtons dans un premier temps sur les dernières pages du premier chapitre « Argol », plus exactement sur les pages 16 et 18 où la mer se présente réellement et non d'une manière métaphorique. Le premier constat que nous pouvons signaler est : la présence réelle de la mer s'accompagne de la fréquence de l'adjectif qualificatif « nues ». Certes, l'adjectif est utilisé pour identifier le paysage d'Argol, ayant un cadre marin, mais son apparition n'est pas sans valeur. Elle a pour effet d'accentuer la nudité de la mer. Ainsi, nous lisons qu'il s'agit d'une mer immobile et sans voile :

« Cette mer où l'on n'apercevait pas une voile étonnait par sa parfaite immobilité ».

Autrement dit, c'est une mer accessible qui se dévoile sans pudeur aux yeux des observateurs. Rien ne cache sa nudité apparente. Le recours au style de la négation « ne...pas » que Gracq utilise avec le mot « voile » fait penser à l'homophonie « voile » au genre masculin. Le lecteur peut croire qu'il s'agit d'une mer dévoilée ou plutôt dénudée. Plus loin, à la page 18, la notion de la nudité est bien élaborée. Nous lisons : « sol nu », « rocs nus » et le participe passé du verbe dénuder : « les troncs [...] étaient dénudés par les vents ». Dans tous ces exemples, la métaphorisation consiste à la qualification du mot normal « sol », « roc » et « troncs » par la qualité du mot métaphorique, tout en insistant sur un seul trait spécifique de l'être humain : la nudité. Le transfert de la qualité spécifique de l'homme « nu » à des objets non humains conduit par conséquent à les rendre sensuels.

⁵⁵⁸ Au château d'Argol, p. 49.

⁵⁵⁹ CHEVALIER, Jean (dir.). *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. op. cit., pp. 304-308.

Elaborer la nudité du paysage argolien par la volonté du descripteur montre que cette notion tient une grande importance sur le plan diégétique du récit. Elle est en réalité un signal évocateur de la nudité féminine du chapitre 8. Signe de sensualité, la nudité veut dire « l'abolition de la séparation entre l'homme et le monde qui l'entoure, en fonction de quoi les énergies naturelles passent de l'un à l'autre sans écran »⁵⁶⁰. La nudité n'est donc pas uniquement un facteur motivant l'histoire, mais elle entre aussi dans l'essence du projet poétique de Gracq. Car elle appelle à l'intégration directe de l'homme dans le monde en absence de toute frontière entre eux.

Il nous paraît nécessaire de rappeler ici que la métaphorisation dans les exemples précédents est du type adjectival. La préférence donnée à la métaphore adjectivale révèle une grande part de la subjectivité du créateur. Or, l'emploi de l'adjectif dans l'énonciation métaphorique n'a pas une fonction ornementale ; au contraire il est dynamique. L'adjectif contribue à la production du sens. Quelle que soit sa valeur, la fonction de l'adjectif est de faire un pont sémantique entre les deux axes de la métaphore, tout en intégrant le mot normal dans le système de production de la métaphore. En parlant de la métaphore adjectivale chez Baudelaire, Samia Kassab-Charfi affirme que :

« l'énoncé figural, forme ainsi un agrégat dont il est très difficile de dissocier les diverses composantes lors de leur réception. A ce niveau, une hypothèse pourrait être émise, portant sur la valeur récurrentielle de la métaphore. Celle-ci, loin d'être un phénomène isolé, marginal et exceptionnel dans l'écriture, constitue au contraire le pivot du processus créateur, la trame vivante du texte baudelairien qui tire ainsi sa densité du déploiement d'une rhétorique complexe »⁵⁶¹.

Tel est le cas de Gracq : le processus métaphorique, outre qu'il est considéré comme un pilier de son écriture poétique, compose le tissage de l'histoire. Il révèle une obsession individuelle qui consiste à ériger l'image en norme d'écriture.

La célébration de la nudité forestière met en évidence par conséquent la conceptualisation de l'érotisme actualisé à la page 181 :

« Alors l'averse déchaîna les fraîcheurs glaciales de son déluge comme la volée brutale d'une poignée de cailloux. [...] Les rocs nus brillèrent comme de dangereuses cuirasses, la gloire liquide et jaunâtre d'un brouillard humide couronna un instant la tête de chaque arbre de la forêt ».

⁵⁶⁰ CHEVALIER, Jean (dir.). *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. op. cit.*, p. 544.

⁵⁶¹ KASSAB-CHARFI, Samia. *La Métaphore dans la poésie de Baudelaire*. Tunis : Faculté des sciences humaines et sociales, 1997, pp. 31-32.

C'est de l'eau de pluie, nocturne, lunaire et laiteuse, où la libido s'éveille, dont il est question. Avant de conceptualiser la notion de l'érotisme dans les dernières pages du premier chapitre, Gracq tend à métaphoriser son monde en terme humain, en insistant sur la sensualité. La tombée des gouttes de la pluie sur « les rocs nus » et les arbres conceptualise, sous l'effet de la lumière jaune de la lune, le rapport sexuel. Ce rapport métaphoriquement évoqué par « la gloire liquide et jaunâtre d'un brouillard humide » est prolongé par une autre métaphore verbale « couronna ». La conceptualisation métaphorique de l'érotisme est concrétisée encore, lorsque le romancier humanise l'arbre, en utilisant le sème « tête » pour désigner la cime. En partant d'un élément concret « averse », Gracq évoque alors une notion abstraite (l'étendue de la sensation et du sentiment amoureux) et étrangère à cet élément, en lui transférant, par une inversion du rapport logique, la connotation abstraite liée au sème « gloire ». La métaphore consiste ici à montrer une idée à travers une autre idée. Dans un autre sens, une idée est exprimée non pas à travers son signe propre mais à travers le signe d'une autre idée. Le concept érotique de l'eau qui évoque la relation physique a été constamment utilisé dans la littérature française. Il se révèle chez Gracq non seulement un élément organisateur de la diégèse mais encore son matériau même.

L'érotisme n'est donc pas affaire de mots privilégiés par l'élément aquatique. Il est effectivement déclaré dans les dernières pages du chapitre 8 « La Forêt », lorsqu'Albert trouve Heide nue près d'une source d'eau. La forêt-mer s'avère donc le terrain privilégié de l'acte sexuel. Par ailleurs, la description de Heide superpose diverses composantes émotionnelles que nous pouvons classer sous le champ sémantique de l'érotisme: « corps nu », « cheveux », « flottaient », « source », « eaux », « noyée », « nues », « bouche », « seins », « caressés », « sang », « ventre », « cuisses » et « chairs ». Nous signalons que ces sèmes entretiennent un rapport étroit avec l'isotopie de la nuit largement évoquée (« nuit », « lune », « étoiles », « ombre », « sombre »⁵⁶²). De cette conjonction lexicale se dégage la puissance suggestive qui semble tenir dans l'évocation du viol par le « sang », deux fois répétée en sept lignes avec sa désignation métaphorique « rouge ». La parole discursive de l'écrivain dans le premier chapitre trouve, pouvons-nous dire, son illustration directe dans la fin du chapitre 8. Ainsi, la femme apparaît-elle comme l'élément que Julien Gracq privilégie pour avoir accès à l'univers. Plus qu'une figure poétique, la femme paraît exemplaire dans ses relations avec le monde. Elle est « un être dont l'essence s'accorde

⁵⁶²

Au château d'Argol, pp. 64-65.

profondément au projet surréaliste d'unification, d'osmose totale avec l'univers. Elle est le réceptacle désigné et stigmatisé de tous les signes que les poètes surréalistes se sont efforcés de capter et de toucher »⁵⁶³. Elle est encore la meilleure ambassadrice qui conduit les personnages masculins où ils veulent aller. Bref, le rapport à l'autre sexe devient pour Julien Gracq le moyen type pour annoncer l'intégration dans le monde. C'est pour cela que la sensualité entre étroitement dans le cœur de son projet poétique. Elle constitue une fin dans la mesure où elle conduit à l'accomplissement de la quête.

Une question logique peut se poser sur l'intérêt porté à l'élément aquatique dans la production littéraire de Julien Gracq. À cette interrogation, nous répondons que la fusion physique de l'homme et de l'eau permet de réaliser une véritable union cosmique. Par l'intermédiaire de la nature, l'homme atteint un état d'expansion universelle, en montant vers la transcendance. L'originalité de l'écrivain réside tant dans la mise en œuvre de la théorie de la « plante humaine » que dans l'importance exceptionnelle accordée à la dimension sensuelle comme facteur accomplissant la communication entre l'homme et le monde. C'est la raison pour laquelle Gracq transforme le paysage en mer. Le paysage marin paraît un lieu idéal de l'amour. Ce n'est donc pas futile que l'eau reste « dormante » ou plutôt stagnante dans ce récit. L'état de la stagnation s'harmonise bien avec la conceptualisation érotique de l'eau. Selon les nombreux mythes de la création, l'eau stagnante symbolise le « plasma de la terre »⁵⁶⁴ d'où naît la vie. En quête de son objet de désir, l'écrivain entretient, par quelque voie que ce soit, avec la mer et ses profondeurs, un rapport sensuel marqué par la douceur et la volupté. La mer, en alliant représentation concrète et suggestion abstraite, se révèle bien comme un pilier des analogies pour exprimer la femme et la création poétique. Autrement dit, l'analogie marine acquiert sa profondeur évocatrice par le fait qu'elle rend compte des deux voies susceptibles de mener Gracq à actualiser son projet : la femme et la production poétique.

Dans *Un beau ténébreux*, le processus métaphorique visant à anthropomorphiser l'objet inanimé trouve aussi son chemin à travers l'analogie que Gracq crée entre la femme et la mer. Le va-et-vient qui assure le transfert des qualités spécifiques entre les deux pôles de la métaphore est destiné aussi à mettre en lumière la notion de sensualité. Ainsi nous lisons : « une plage de chair », « plage lisse et vide », « Christel avait une robe de plage blanche, les pieds nus dans des sandales » et « un paysage désolé, presque théâtral, plus nu encore

563 ROUSSEAU, Laurence. pp. 74-75.

564 CHEVALIER, Jean (dir.). *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. op. cit.*, p. 308.

d'être sillonné d'une longue ligne de poteaux télégraphiques »⁵⁶⁵. Le parallélisme consiste, dans ces exemples successifs, à confronter les deux isotopies génériques de l'homme et de la mer sous une structure identique de la métaphore : « plage de chair »/« robe de plage ». Remarquons que le romancier utilise intentionnellement la « robe » qui sert à voiler la nudité de la femme pour indiquer l'être humain. La métaphorisation est bâtie sur la qualification du mot normal « plage » dans le premier exemple, « robe » dans le deuxième, par le trait du mot métaphorique « chair » et « plage ». Un pont d'échange sémantique est réalisé entre les isotopies opposées grâce à la préposition « de », aboutissant à la sensualisation de la plage et à l'universalisation de l'homme. La sensualité trouve enfin son terme dans l'emploi propre de l'adjectif qualificatif « nus » avec le sème « pieds » et impropre avec le « paysage » qualifié par « nu ».

Chez Gracq, la métaphore devient, nous semble-t-il, un lieu de sens particulier, parce qu'elle fait basculer la logique dynamique du langage. Outre sa fonction de suggérer les événements de l'histoire, le processus métaphorique gracquien fournit un modèle de compréhension du monde véhiculé avec les mots sollicités. Ceux-ci, perçus comme métaphoriques par le lecteur, disent en réalité la façon par laquelle Gracq appréhende les événements du monde, tout en partant de ses propres expériences. Cela explique probablement la technique répétitive qui caractérise l'écriture gracquienne visant l'élaboration de son projet poétique. Ainsi, des images évocatrices peuvent être répétées, comme nous l'avons remarqué plus haut, dans plus d'un récit avec une petite nuance de style.

4- Végétal sensuel

L'exploration de l'espace blanc et noir de la page donne lieu à de véritables lectures des idées gracquiennes. Cependant la lecture ne vise pas certainement l'écrivain, mais elle promet de définir la dynamique du processus métaphorique. Il nous semble qu'un réseau de figures trame l'essentiel du récit d'Argol. Pour cela, nous préférons partir des données fournies par les multiples métaphores afin de voir comment Gracq arrive à maintenir la continuité du discours métaphorique mis au service du discours diégétique. Nous nous

⁵⁶⁵ *Un beau ténébreux*, pp. 104, 107, 108. La comparaison est la figure la plus fréquente dans ce récit, Gracq y recourt pour déclarer explicitement cette fois-ci le rapport sexuel, tout en mettant face-à-face l'homme et la nature : « La terre ici aborde la mer avec plus de décence qu'ailleurs, sans arbres, sans cette parure un peu folle des riches campagnes – comme deux beaux corps se mettent nus à l'approche de l'amour, pour une solennité plus haute », p. 171.

attardons ici sur certaines figures qui visent à sensualiser le végétal et qui le rendent utile pour la composition de la diégèse. Notre attention se porte exclusivement au motif de l'herbe et à la signification qu'il prend plus tard dans le récit. Voilà ce que donne la description du premier chapitre :

« L'étroite langue de plateau [...] était partout couverte d'un gazon ras et élastique, d'un vert brillant dont l'œil s'enchantait. Aucun sentier n'y paraissait tracé : la porte du château s'ouvrait directement sur les moelleux tapis de la pelouse »⁵⁶⁶.

Le passage attire l'attention sur la répétition proche du végétal sous deux lexèmes différents : « gazon » et « pelouse », en insistant sur le même caractère « élastique » et brillant du gazon. Cette caractéristique est reprise une autre fois par la métaphorisation de la « pelouse » en « moelleux tapis ». L'occurrence du prédicat adjectival « moelleux » fait pencher le processus métaphorique vers un sens sensuel de végétal et laisse épanouir une sensation de douceur. La verdure fraîche et onctueuse finit par enchanter l'œil du visiteur. D'ailleurs, l'enchantement s'attache au fait que la « pelouse » reste vierge : « aucun sentier n'y paraissait tracé ». L'insistance sur la virginité de l'herbe se rapporte étroitement, comme nous allons le voir, à l'histoire. Gracq insiste beaucoup sur ce fait et ne cesse durant tout le récit de répéter qu'il s'agit d'« une nature vierge »⁵⁶⁷.

Plus loin à la page 64, le vert moelleux du végétal tisse une relation subtile avec le corps féminin. L'herbe n'est plus ce gazon ras, mais des touffes aquatiques avec lesquelles flottent les cheveux de la femme. L'herbe du premier chapitre trouve ici son retentissement poétique, elle se lie fortement à Heide et à sa possession charnelle. La métaphore reste encore le meilleur outil élaborant cette image érotique :

« Parmi les longues touffes d'herbe qui flottaient tout près de sa tête dans les eaux de la source, il lui avait paru qu'en éclair venait s'imprimer au fond de son œil, parmi toutes les autres, *une* touffe indiciellement différente, sur le mouvement ondulant, la matière particulièrement soyeuse et déliée de laquelle *il n'y eût pas* à se tromper.[...] En un bond il fut sur pied, et contempla le corps entièrement nu de Heide. Ses cheveux flottaient en longues vagues dans la source »⁵⁶⁸.

« Cheveux » et « herbe » sont équivalents au niveau de la catégorie sémique, les deux appellent les sémèmes : long et fin, mais ils sont en opposition au niveau de la catégorie générique. Car ils appartiennent à deux isotopies opposées : homme/Nature. Par ailleurs, le passage fait apparaître le partage égal de ces deux termes à propos des unités linguistiques

566 *Au château d'Argol*, p. 13.

567 *Ibid.*, p. 20.

568 *Au château d'Argol*, p. 65.

« touffe(s) » et « flotter » : une fois pour chacun. L'analogie est motivée par la récurrence du syntagme nominal « mouvement ondulant » commun aux cheveux et à l'herbe et par la « matière soyeuse » de la chevelure déjà incorporée à l'élément végétal. Ainsi le texte joue-t-il un rôle dans la mise en relief du processus sensuel de l'herbe. Le fait de retarder l'apparition du comparant « cheveux » jusqu'à la dernière ligne du paragraphe laisse place au comparé « herbe » de prendre toute sa signification érotique et à la sensualité de se conceptualiser. « Flotter », « eaux », « ondulant », « soyeuse », « corps », « nu » : tous ces sémèmes instituent l'isotopie de la sensualité. Cette notion trouve enfin son étendue, lorsque la blessure est comparée à une fleur charnelle :

« Du sang tachait, éclaboussait comme les pétales d'une fleur vive son ventre et ses cuisses ouvertes, plus sombre que les fleuves de la nuit, plus fascinant que ses étoiles »⁵⁶⁹.

La floraison du motif de l'herbe depuis sa première présentation « ne résulte pas seulement », pour Henri-Marc Arfeux, « d'un imaginaire sensuel de la cruauté, elle emblématise aussi le motif de la blessure initiatique qui parcourt l'ouvrage »⁵⁷⁰. En termes plus directs, la sensualité qui est la preuve de l'imagination poétique de l'écrivain constitue un thème majeur de toute son œuvre romanesque.

Il est aussi intéressant de citer ici ce passage qui sensualise le végétal à travers la reprise d'image de la forêt-sein maternel. Celle-ci est symboliquement évoquée par le sème « berceau ». L'évocation ne manque pas d'appeler les sémèmes de l'euphorie : « soleil », « briller », « danser », « brillantes » :

« [...] le sentier était entièrement recouvert d'un berceau serré de feuilles, à travers lequel le soleil faisait danser sur le sol un réseau mobile de taches brillantes »⁵⁷¹.

L'image est concrétisée par la métaphorisation des feuilles tombées sur le sol en « berceau », symbole du sein maternel. En suivant le fil du paragraphe incluant ce passage, nous pouvons justifier l'actualisation de l'image. Le paragraphe appelle de prime abord les verbes de mouvement : « partir », « courir », « rebrousser » et « danser » qui assurent la présence rapide du sème « berceau », tout en rappelant son mouvement de balancement. Ces verbes travaillent conjointement dans le but de préparer l'esprit du lecteur à ce rapprochement étrange. Car nul rapport évident n'existe dans la langue entre les feuilles et le berceau, au contraire leur assemblage dans une structure déterminative fait penser à

569 *Ibid.*

570 ARFEUX, Henri-Marc. *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq. op. cit.*, p. 37.

571 *Au château d'Argol*, p. 25.

l'opposition de leur trait générique animé/non animé. Appartenant au domaine de l'homme, le sème « berceau » fait revenir à l'esprit l'image du fœtus balancé dans l'utérus. De ce rapprochement bizarre, la forêt s'avère comme un sein maternel. En outre, Gracq n'oublie pas de nommer tous les sèmes nécessaires à cette évocation : « eau », « pâle soleil », en créant un effet de chaleur comparable à celui du ventre maternel. Il reste à dire que le mouvement du vent sur les feuilles est l'origine de cette métaphorisation. Une opposition se produit à partir de cette évocation, elle élabore une nouvelle caractéristique de l'écriture gracquienne. Si la stagnation de l'eau est le facteur de l'image de la mer-sein, le mouvement constitue ici le motif de l'évocation symbolique. Autrement dit, l'écriture de Gracq procède d'un rythme binaire stagnation/mouvement.

Toutefois l'occurrence de l'image herbe-cheveux à plusieurs reprises montre que la forêt au cadre marin reste pour l'écrivain le seul lieu protecteur garantissant le bonheur. Ainsi, le passage ci-dessus finit-il par une conceptualisation de notion de la sensualité : les « longues herbes grises » sont comparées à une « chevelure noyée dans l'eau ». La notion de l'immersion et celle de la sensualité se trouvent donc évoquées dans la même page, conquise par les sèmes du corps humain et de la nature. Ce qui veut dire que ces deux notions sont fortement liées à la pensée de Gracq. Elles sont les points d'appui sur lequel se tourne son écriture poétique. L'essentiel pour nous est de comprendre l'énigme d'un tel rapprochement entre deux isotopies bien différentes l'une de l'autre (Nature/homme).

Le désir de Gracq est cosmique, les mots ne répètent que cela. Révélant la volonté de se fondre dans le monde, il est réalisé dans son œuvre par la réciprocité qui universalise l'homme et sexualise le monde. Les figures de style s'avèrent le truchement privilégié par lequel l'écrivain atteint son objectif. En raison de son rapport étroit avec le cosmos, la femme se met dans la majorité des figures en face du monde. Elle est l'être le plus proche de l'univers et de sa possession. C'est pour cela que les isotopies du corps humain et du monde sont largement évoquées dans son œuvre romanesque. En effet, l'écriture de Gracq montre un intérêt spécial porté à la vie végétative de l'homme, car cette vie constitue pour Michel Guiomar « le signe, le symbole des échanges de désirs entre l'être et l'univers, l'être et son paysage ». Cela peut expliquer la vie d'isolement en pleine nature que Julien Gracq a choisie et accordée à ses personnages. Ce critique voit dans l'identification de l'arbre et de l'être, figure très fréquente dans les récits de Gracq, « un fait important car elle avoue cette constante réceptivité réversible où la Matière en ses éléments, étant aussi Signe, féconde et enrichit l'être de signes auxquels il répond par le Désir, dans une

dialectique continue entre ce qui est offert et ce qui est reçu, par l'un et par l'autre »⁵⁷². Disons que Gracq voudrait rendre l'être désiré à sa matière primitive et féconde. Il sexualise le monde par la femme et l'universalise par le monde. Nombreuses sont les images végétales ou aquatiques qui peuvent être comprises dans cette optique de désir et d'extase amoureuse et qui concrétisent la mutation entre l'humain et le non humain. A titre d'exemple, nous citons ces métaphores parues dans *Un balcon en forêt* : « c'est une fille de la pluie », « elle (Mona) frissonnait toute, [...] comme un jeune arbre qui répond au vent avec toutes ses feuilles. Il (Grange) ne se sentait pas tendu, ni anxieux : c'était plutôt une rivière dans l'ombre des arbres »⁵⁷³. Vanessa n'échappe pas à ce procédé, elle se métamorphose sous la plume de Gracq en terre prête pour la culture : « Elle surgissait [...] 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 »⁵⁷⁴. Ou encore à propos de Heide : « Tout son sang bougeait et s'éveillait en elle, emplissait ses artères d'une bouleversante ardeur, un arbre de pourpre qui eût épanoui ses rameaux sous les ombrages célestes de la forêt »⁵⁷⁵. Dans *Au château d'Argol*, le transfert de la qualité humaine au végétal métaphorise l'arbre en un être humain assistant à la première étreinte entre Albert et Heide :

« Les têtes rondes des arbres émergent partout des abîmes, serrées en silence, venues des abîmes du silence autour du château comme un peuple qui s'est rassemblé, conjuré dans l'ombre »⁵⁷⁶.

Nous concluons que la démarche de transfert, de mutation et de communication entre l'être désiré et son univers constitue le pilier essentiel de l'écriture gracquienne. C'est pour cela qu'elle occupe une grande étendue dans tous ses écrits.

⁵⁷² Pour ces deux dernières citations, GUIOMAR, Michel. « Images et masques du désir dans l'œuvre de Julien Gracq », in *Cahier de L'Herne. op. cit.*, pp. 308-309.

⁵⁷³ *Un balcon en forêt*, pp. 27, 35.

⁵⁷⁴ *Le Rivage des Syrtes*, p. 677.

⁵⁷⁵ *Au château d'Argol*, p. 38.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 33. Nous pouvons distinguer dans ce récit d'autres exemples qui métaphorisent le végétal en terme de l'être humain. A titre d'exemple, nous citons : « des bois tristes », p. 10 ; « la risée qui courait alors hérissait sa surface comme celle d'une peau transie de froid [...] Mais les arbres restèrent muets et menaçants », p. 16 ; « [...] les genêts, les ajoncs, les bruyères croissaient en foule sur les landes qu'Albert parcourait », p. 20 ; « De folles végétations aux feuilles curieusement dentelées [...] s'accrochaient aux pierres », p. 54 ; « Paysage sévère », p. 61 ; « le frissonnement argenté des feuilles », p. 64.

II- Métaphore minérale

Rien n'échappe, semble-t-il, au processus métaphorique visant à l'humanisation du cosmos. Gracq s'avère très vigilant à ce propos, son écriture célèbre un véritable projet de réconciliation entre l'homme et le monde. Tout objet dans son monde romanesque se trouve soumis aux lois gracquiennes de l'anthropomorphisme, le récit d'Argol parle aussi d'une description anthropomorphique du monde minéral. Le château est décrit par exemple comme s'il était humain, doté des mêmes attributs que l'homme :

« Du haut de ce guetteur muet » (Il s'agit de la tour).

« Ces longues et étroites fissures [...] s'ouvraient dans le mur nu comme un soupirail inquiétant ».

« Un second corps de bâtiment venait former avec la façade une équerre régulier ».

« Piliers nus »⁵⁷⁷.

Nous pouvons remarquer que les sèmes du corps humain ne sont pas absents de la description de l'édifice. Des sèmes comme « guetteur », « muet », « nu(s) » à deux reprises, « corps » imprègnent le discours romanesque du narrateur parlant de l'architecture. L'homme et le château sont mis au même point d'équivalence, tous les deux partagent la qualité sémique /verticalité/ inhérente aux deux. Mais ils soulignent quand même une séparation au niveau générique : animé/inanimé ou plutôt humain/non humain. La rencontre de ces deux sèmes dans un procédé métaphorique réduit la différence entre eux et finit par transférer le trait générique de l'homme à l'objet inanimé. L'humanisation de l'édifice devient le résultat de cette métaphorisation. Pour cela, la tour de guet est remplacée par le syntagme nominal « guetteur muet » : le sème « guetteur » concrétise le fait de l'observation, tandis que « muet » est employé dans son signifié propre pour indiquer la mutité des pierres. Dans le deuxième et le troisième exemple, l'adjectif qualificatif « nu » est utilisé une fois au singulier et une autre fois au pluriel, en créant aussi un effet de sens, car il est mis dans un contexte linguistique non humain. Son utilisation aboutit par conséquent à célébrer la notion de nudité et à sensualiser l'élément minéral. Le processus d'humanisation du château s'achève, quand Gracq le compare à un corps humain où circule des couloirs-veines. L'objectif réel de la métaphorisation se montre clairement dans les pages qui suivent cette humanisation, comme nous allons voir tout de suite.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, pp. 11-13. Le trait spécifique de l'être humain « nu » se trouve aussi collé au palais d'Aldobrandi de Maremma, ses « murs nus » rappellent à ceux du château d'Argol tout en célébrant en même temps l'érotisme résolu de cette métaphorisation. *Le Rivage des Syrtes*, p. 699.

1- Sexualisation de l'édifice

La perception douce et sensuelle de la plongée est confirmée encore une fois dans les pages 15 et 17 par la reprise de la même image mais sous deux figures différentes : la comparaison et la métaphore. Celles-ci parlent d'une métaphorisation du château en bateau balancé dans le gouffre de la forêt-mer et évoquent avec gaité le plaisir sensuel produit par une telle navigation⁵⁷⁸. Nous examinons ces deux passages déjà cités :

« Au sortir de l'escalier sur les terrasses du château, comme sur le pont d'un haut navire engagé dans les houles, les splendeurs du soleil [...] se déployaient dans leur farouche liberté. La respiration était comme arrêtée par un courant d'air frais et puissant. Les plis échevelés des hauts pavillons de soie, [...] faisaient partout courir des ombres dansantes, [...] Cependant la fête du soleil semblait s'étendre sur un horizon entièrement solitaire ».

« [...] le dormeur à son réveil plongeait son regard malgré lui dans le gouffre des arbres, et pouvait se croire un instant balancé dans un vaisseau magique au-dessus des vagues profondes de la forêt ».

La rencontre du château et de la forêt-mer dans une même figure ramène à l'esprit l'opposition de leur trait sémique verticalité/horizontalité et celle du genre masculin/féminin. De cette opposition se produit un rapport sexuel entre une forêt déjà métaphorisée en sein féminin et un édifice métaphorisé en mâle. Les passages-ci, parlant d'un château navigué dans une vaste étendue de liquide, n'ont pour fonction que d'élaborer la notion de la navigation et celle du plaisir sensuel. La première notion est lexicalisée par l'occurrence des sémèmes : « pont », « navire », « houles », « courant », « plongée », « gouffre », « vaisseau » et « vagues ». Le texte du premier exemple met sous nos yeux également tous les sémèmes indispensables pour l'isotopie de la volupté cosmique déglagée d'un tel rapport érotique : « splendeurs », « soleil » à deux reprises, « liberté », « frais », « puissant », « dansantes » et « fête ». Le discours métaphorique parle en effet d'un cosmos qui manifeste toutes les marques atmosphériques du bonheur. L'expansion des rayons solaires et le « courant d'air frais » rappellent le plaisir d'évoluer librement dans un espace érotisé. Si le premier exemple conceptualise la notion de l'érotisation par le moyen de la comparaison, le deuxième la concrétise à la faveur de la figure métaphorique. Le

578 La même image est reprise dans *Un beau ténébreux* mais avec la comparaison : « L'Hôtel des vagues appareille comme un navire pour la traversée de l'été », p. 105. Le fait que cet édifice côtoie la mer le rend, dans l'esprit du descripteur, comme un « navire » prêt à la navigation. Donner forme à cette réflexion exprime la véritable intention d'aller plonger au large qui prend un sens érotique chez Gracq. Voilà l'effet littéraire que l'écriture poétique essaie de produire de tel rapprochement anormal. Cette image souligne une autre présence dans le récit du *Rivage des Syrtes* : « On dirait qu'on dérive dans ces pièces trop grandes. On est comme dans un navire mal ancré », p. 699.

plaisir sensuel est procuré, dans la deuxième citation, grâce à la sensation d'être plongé dans le gouffre de la mer. L'exemple met sous le même niveau d'équivalence la sensation de la volupté dégagée métaphoriquement, soit d'une navigation réelle, soit d'une navigation charnelle. L'homme et le château-bateau partagent la même sensation du balancement dans un espace commun aux deux. Le parallèle entre l'homme et le château est souligné par l'occurrence du sème « balancé » placé entre les deux sèmes.

Gracq insiste beaucoup sur l'immensité profonde de la mer, car le gouffre ne l'angoisse pas comme certains poètes romantiques (par exemple Hugo). Au contraire, le gouffre, qui symbolise la femme, est lié chez lui au plaisir du mâle. D'où la sensation voluptueuse de la plongée au regard du gouffre de la forêt, il s'agit en effet d'un contact érotique avec la profondeur sensuelle. Le gouffre doit donc être compris dans une connotation positive et non négative. Cela justifie la profusion des sèmes de la navigation dans son écriture poétique. En se rendant compte de la perception harmonieuse de l'espace marin, l'écrivain crée aussi un paysage maritime. Car ce paysage présente par excellence un cadre idéal de l'amour.

Le rapport sexuel entre la forêt et le château est actualisé dans ce récit en d'autres images :

« [...] la forêt s'étendait en demi-cercle jusqu'aux limites extrêmes de la vue [...]. Elle enserrait le château comme les anneaux d'un serpent pesamment immobile »⁵⁷⁹.

La notion de sensualité est conceptualisée ici par l'occurrence du sème « enserrait » qui pousse l'énoncé vers un sens érotique. Gracq recourt dans ce passage à un jeu de mot pour évoquer cette notion. Si nous enlevons, par exemple, le préfixe « en » du verbe « enserrer », il donne à lire « serrer » qui peut réaliser le fait de l'étreinte entre la forêt comparée à un serpent et le château. Les sèmes « étendre », « demi-cercle » et « anneaux » l'interprètent bien, tout en suggérant le demi-cercle des bras au moment de l'embrassement. Le contenu de ce texte met en présence également la notion de la violence lexicalisée par les sèmes « pesamment » et « immobile ». Cela met en question l'écriture poétique de Gracq cherchant à renouer le rapport avec le monde. S'agit-il d'une écriture de volupté et de violence?

2- Métal « sanglant »

« La salle à manger [...] était revêtue de dalles de cuivre rouge, où se voyaient sertis de miroirs de cristal quadrangulaires : une dalle de cuivre massif constituait la table, de grosses touffes de fleurs

579 *Au château d'Argol*, p. 16.

d'une rouge terne éclataient sur ces parois lisses. Les rayons jaunes du soleil couchant touchaient alors cette cuirasses de métal sanglant et en tiraient de puissantes harmonies : les masses florales d'un rouge mat y paraissaient presque des blocs de ténèbres, emblématiques d'une mélancolie solennelle et glorieuse »⁵⁸⁰.

Ne pas nommer les objets par leur nom propre et employer des détours signifient que le discours masque quelque chose. La sémantique interprétative paraît cependant la meilleure méthode pour interpréter le texte. Car le sens « n'est jamais un donné, mais une construction, la caractéristique fondamentale des langues naturelles étant la polysémie des signes, l'ambiguïté des phrases, la plurivocité des textes »⁵⁸¹. Ainsi la sémantique postule un double sens, le sens caché semble préféré à l'autre, parce qu'il répond à un choix. C'est le cas de ce passage où le sème « Sanglant » se trouve dans un contexte linguistique non propre, c'est-à-dire incompatible avec son signifié littéral. Car le métal ne saigne pas. En réalité, il n'y a pas de rapport juste entre les sèmes « métal » et « sanglant », c'est le texte qui établit ce lien, en profitant de l'occurrence du sème « rouge », couleur réelle du cuivre dans ce récit. La rougeur, trait sémique inhérent au sang mais afférent au métal, devient donc l'objet du transfert sur lequel s'établit la métaphorisation du métal en blessure saignante. Une question se pose ici : pourquoi la tournure s'effectue-t-elle sur le vocabulaire de l'écrivain dans ce moment précis du récit ? A l'évidence, le changement apparaît sur le discours diégétique de l'écrivain, lorsqu'un contact direct est réalisé entre le soleil couchant et ce métal. Ce contact brusque aboutit immédiatement à une substitution de sens. Le métal semble au descripteur « sanglant », non pas par l'effet des lumières solaires qualifiées déjà dans le texte du « jaunes », mais à cause de la fissure que cette caresse fait sur le métal « lisse ». Les sèmes en jeu sont : « rouge » à trois reprises, « éclataient » et « sanglant ». La conceptualisation de la « blessure » sur « la paroi lisse » réapparaît dans la page 88, quand Herminien la sonde avec un gros clou de cuivre, tout en cherchant le couloir secret conduisant à la chambre de Heide :

« [...] et bientôt tous deux (Albert et Herminien) portèrent une attention bizarre et absorbante à ces coups portés sur la paroi lisse, et dont l'écho leur semblaient se répercuter comme l'atteinte aiguë d'une blessure dans les couloirs les plus lointains du château ».

La « blessure » métallique lexicalisée par le sème « sanglant » n'est en effet qu'un signe d'alerte d'une autre réelle : celle de Heide qui est aussi associée à des fleurs pourpres. En revanche, le texte nous parle d'une double sensation contradictoire malheur/joye. Liée à

580 *Ibid.*, p. 14.

581 DETRIE, Catherine. *op. cit.*, p. 104.

une catastrophe humaine, la première est interprétée par les sémèmes : « terne », « sanglant », « ténèbres » et « mélancolie », tandis que la deuxième n'est que le fruit récolté d'un contact sensuel. La sensualité est encore présente par les sémèmes : « lisses » soulignant une présence forte dans ce récit, « solennelle » et « glorieuses ». Le discours métaphorique permet donc une adéquation avec la réalité du texte plus importante que le discours littéral. Le choix des expressions figurées ne révèlent pas seulement un trait essentiel de l'écriture poétique de Gracq, mais doit correspondre à une situation donnée dans le récit.

En annulant le palier du mot et même de la phrase, l'approche sémique met l'accent sur le palier du texte qui permet de préciser le contenu opératoire des mots sollicités et d'atteindre l'objectif du processus métaphorique. Grâce à l'interaction de mots et à la présomption d'isotopie, le sens du texte se dévoile et les images poétiques se dégagent. Parler des images poétiques dans l'œuvre romanesque de Gracq nous entraîne à l'image picturale, considérée également comme un moyen pour dire l'intrigue. Celle-ci résulte, contrairement à l'image poétique produite par la figure, des parcours dynamisants de la lecture. Voilà notre tâche du chapitre suivant qui va révéler une autre caractéristique de l'écriture gracquienne.

3- Métaphorisation de la forêt en édifice

Après avoir célébré l'image de la forêt-mer, un changement s'opère sur le discours figural de l'écrivain. Gracq parle, dans le chapitre 6 intitulé « La chapelle des abîmes », d'une forêt abri. Toute sa puissance créatrice est alors mise au service de cette nouvelle élaboration. Il n'oublie pas non plus d'emprunter ses matériaux aux composantes fondatrices de l'architecture. Ainsi le texte paraît comme une exposition des objets de l'habitation. Nous nous intéressons ici à relever les figures qui métaphorisent le lieu naturel en habitat. Nous sommes aussi curieux de savoir les raisons pour lesquelles Gracq change la visée de son discours. En deux pages et demie, plus précisément au début du chapitre, le romancier répète la même figure métaphorique mais avec une nuance très légère, tout en variant l'objet du transfert :

« Ces gorges dangereuses, ces rochers escarpés, voilés par les rideaux épais des bois, attirent son âme tourmentée. [...] Autour d'Albert, les hautes murailles de la forêt sourcilleuse semblaient dévorer une partie considérable du ciel, [...] Mais, au-dessous de cette symphonie grandiose, au ras des eaux tout était silence et douceur à l'abri du rempart impénétrable des arbres, entre

lesquels s'élevaient de la rivière des colonnes d'une transparente et immobile fraîcheur. Tantôt la rivière [...] éclatait à l'œil en larges plages lumineuses et scintillantes, et elle se resserrait en un étroit couloir entre de hautes murailles végétales, au sein desquelles elle paraissait s'échapper avec la fluidité d'une huile noire et verte, et *s'adapter* à la couleur sombre de ces parois profondes avec la malignité d'un piège naturel, [...] Les colonnades réfléchies des arbres s'ordonnèrent comme de lourdes tours, lisses et lustrées comme le cuivre, [...] Les rideaux des arbres se déchira sous l'eau »⁵⁸².

Le contenu de ce passage est caractérisé par l'opposition de deux isotopies génériques entrelacées, constituées par la récurrence des sèmes de la Nature et de l'architecture. Tous les autres sémèmes du contexte se trouvent également compatibles avec ces deux isotopies. Si à la première appartiennent les sémèmes « bois », « forêt », « eau(x) » à deux reprises, « arbres » à trois reprises, « rivière » à deux reprises, « végétales » et « verte », la deuxième comprend les sémèmes « rochers », « rideaux » à deux reprises, « murailles » à deux reprises, « abri », « rempart », « colonnes », « couloir », « paroi », « colonnades » et « tours ». En effet, le texte met sous nos yeux plusieurs métaphores fondées toutes sur la caractérisation du comparé de la vertu spécifique du comparant. Dans tous les exemples, la qualité est transférée de l'inanimé à l'animé. Nous lisons à titre d'exemple le bois en terme de rideaux épais ; forêt-hautes murailles ; arbres-abri du rempart ; colonnes transparentes reflétées dans l'eau, hautes murailles végétales, parois (dans ces trois derniers exemples, il s'agit des arbres : le comparé est effacé des phrases au seul profit du comparant.) ; rivière-étroit couloir ; arbres-colonnades réfléchies : cette métaphore est renforcée par une comparaison dont le comparant est « lourdes tours » ; arbres-rideaux. Si nous voulons mettre la lumière sur le fonctionnement de ces métaphores, nous trouvons qu'elles sont du type déterminatif. Elles procèdent ainsi : soit de façon mot métaphorique + prédicat adjectival + la préposition « de » + mot normal, soit prédicat adjectival + le mot métaphorique + la préposition « de » + le mot normal, soit *in absentia*. La présence de la préposition « de » s'avère nécessaire, car c'est elle qui assure l'articulation entre le déterminé et le déterminant, c'est-à-dire la cohésion de l'énoncé, même s'il n'y a pas de rapport logique entre les deux lexèmes comparés. Quant à l'adjectif, il exprime une position de choix. Tout cela renforce la fonction du processus métaphorique qui dirige le mouvement discursif du texte vers l'élaboration vraisemblable d'une forêt-édifice.

Malgré l'opposition apparente dans la langue entre ces deux sèmes Nature/architecture, Gracq crée une analogie entre eux. Nous nous préoccupons maintenant de dégager les

582 *Au château d'Argol*, pp. 50-52. C'est nous qui soulignons les syntagmes dans ce passage.

sèmes spécifiques et non génériques permettant la juxtaposition de ces deux isotopies. Un examen rapide du texte nous montre la récurrence de la métaphore arbres-murailles sous des aspects différents : arbres-colonnes, colonnades, paroi ou tours. Certes l'arbre et le muraille sont opposés au niveau des catégories sémiques : animé/non animé, naturel/artificiel, ancien/moderne, mais ils soulignent une équivalence sur la qualité sémique /verticalité/ inhérente à « arbre » et à « muraille ». Cette qualité est actualisée par le lexème « hautes » deux fois répété. Son antéposition au substantif procède d'un choix d'écriture et répond à un désir de mise en valeur mais sans perdre son sens objectif. Quant à sa fonction, l'adjectif contribue à ajuster et à jumeler les deux pôles de la métaphore liés par la préposition « de ». La métaphorisation de la forêt en abri est conceptualisée encore, lorsque les arbres deviennent cette fois-ci des rideaux épais. Cette métaphore qui ouvre et clôt le texte met en présence le sème : obscurité (effet commun produit de la densité des arbres et des rideaux épais). Cette qualité est intensifiée par la présence des sémèmes : « noire », « sombre », « profondes » et « lourdes » qui ont tous pour fonction de créer le même effet de sens. Nous sommes aussi sensible de citer la métaphorisation de la rivière en « un étroit couloir » enserré entre « les murailles des arbres ». Chaque élément de la nature se trouve transformé par le langage du romancier en un composant d'architecture, comme si la nature devenait un véritable édifice. Enfin, l'image de la forêt abri est actualisée, quand Gracq recourt au syntagme « abri de rempart » pour l'incorporer explicitement à la forêt, en la rendant sensuelle. La perception de la sensualité est mise au jour à la faveur de la fréquence des sèmes : « douceur », « fraîcheur » et « silence ». Cependant l'évocation de la sensualité met en cause le processus métaphorique, le lecteur s'interroge sur l'essentiel d'une telle évocation. Nous avons déjà mentionné que l'image de la forêt-mer actualise chez Gracq l'image de l'immersion. Elle occupe d'ailleurs une grande partie du récit. Et maintenant apparaît l'image de la forêt-abri dont la célébration est accompagnée aussi de la même sensation de douceur et de fraîcheur. L'affrontement de ces deux images donne naissance à celle du sein-abri. De ce fait, le sein féminin s'avère le seul lieu abritant. Une question tout à fait logique s'impose ici : la femme devient-elle le lieu de la quête de Gracq ?

III- Sensualisation du monde, sensualisation de la page

Dans la dernière page du deuxième chapitre intitulé « Le Cimetière », l'ultime paragraphe sollicite notre attention par le fait que le mot « Heide » le préside. L'onomastique se trouve en effet au milieu de la page 27, tout en donnant l'impression qu'il s'agit d'un titre. Cette disposition répond, croyons-nous, à un véritable désir de lui attribuer un titre pour qu'il soit distingué des autres paragraphes. La singularité de ce paragraphe composé de vingt deux lignes est redevable à son contenu et à son aspect formel qui parviennent à conceptualiser métaphoriquement et en calligraphie la sensualité. Nous nous arrêtons tout d'abord sur le processus métaphorique qui sensualise le monde :

« Un énorme nuage naviguait alors avec lenteur au-dessus des espaces de la mer [...] Il semble s'avancer un moment vers le fond de la baie, puis, suivant une courbe solennelle, parut virer dans la direction de l'est, faisant alors admirer le contraste qui se déployait, comme sur une voile aérienne, entre son ventre bombé, d'un blanc pur et éblouissant et les profonds golfes d'ombre qui paraissaient s'ouvrir dans son sein »⁵⁸³.

La métaphore consiste ici à métamorphoser le monde extérieur (y compris le ciel et la terre) en un ventre. Aucun rapport normal n'existe bien sûr entre ces deux sèmes « ventre » et « monde », mais l'imaginaire créatif de l'écrivain voit le monde à l'image du ventre. En profitant de la fonction poétique de la langue, Gracq crée un lien entre eux et propose une recomposition sémique excluant ou incluant des sèmes qui conserve au moins un élément commun. Celle-ci conduit par conséquent à épuiser les différences entre les deux sémèmes et à élaborer une nouvelle réalité. C'est pourquoi les isotopies de l'homme et du cosmos se trouvent vigoureusement fusionnées, l'une substitue à l'autre. La métaphorisation est concrétisée ici, lorsque le descripteur appelle la ligne courbée du ciel « ventre bombé » et la profondeur d'abîme « sein ». Ainsi le monde paraît-il à l'image de la partie intérieure du tronc : le ciel correspond à la paroi abdominale et la terre à la cavité de l'abdomen, c'est-à-dire au sein. En tenant compte de l'importance de la profondeur, Gracq fait appel aux sèmes « baie », « fond », « profonds » et « golfes » et éveille à l'esprit l'image du gouffre-femme. Le texte nous informe ensuite qu'Albert est plongé dans ces deux parties charnelles du monde. L'appel à l'isotopie de la navigation en témoigne : « baie » à deux reprises, « naviguait », « mer », « liquide », « vaisseaux », « navigation », « golfes », et

583 *Au château d'Argol*, p. 27.

« grèves ». Tous ces sèmes servent de base pour évoquer une navigation érotique implicitement évoquée au sein du monde. Nous nous demandons si cette navigation emblématique est l'indice d'une autre navigation réelle mais volontairement effacée de la narration dans le chapitre « La Chambre ». Le narrateur qui raconte l'entrée d'Albert dans la chambre de Heide garde le silence à propos du véritable but de cette pénétration. Le texte-ci dit ce que le narrateur n'ose pas exprimer. En nommant tous les sémèmes nécessaires à une telle évocation, le paragraphe parle d'un érotisme, en profitant de la sensualisation du monde au nom de la femme. La perception sensuelle est conceptualisée encore par la récurrence du sème « jouir » et l'opposition entre la blancheur charnelle et l'obscurité qu'évoque le texte. Si les sèmes « blanc » et « éblouissant » disent le charme sensuel, les sémèmes « voile », « ombre » à deux reprises, « éclipse », « nuage », « profonds » et « fond » lexicalisent le terme de l'obscurité abondamment présent que celui de la blancheur.

Nous croyons que la page du point de vue typographique contribue également à conceptualiser la notion de l'érotisme. Si nous examinons de près ce paragraphe, nous trouvons que son aspect formel donne vision d'un corps humain. Et qu'il s'agisse d'un corps de femme en raison de l'emplacement du prénom « Heide » en tête du paragraphe. Celui-ci s'avère composé de deux parties séparées d'un espace blanc. La partie supérieure, composée par l'onomastique comme titre, peut incarner la partie supérieure du corps humain : la tête. Le blanc qui la sépare du tronc représenté par le paragraphe lui-même semble indispensable pour suggérer cette vision. Il fait songer à la blancheur charnelle (évoquée par les mots du texte). Or le fait que le prénom d'« Albert » soit le seul cité dans ces courtes lignes peut signifier que ce personnage plonge dans la cavité du corps féminin. La page elle-même et le texte présentent, pouvons-nous affirmer, une autre preuve de l'amour non exprimé par la narration.

Chapitre 2

Picturalité de l'écriture spatiale de Gracq

Aspiration vers une écriture picturale

Questionner l'art pictural dans l'œuvre romanesque de Gracq nous appelle à chercher l'origine de ce dialogue serré né entre le texte littéraire et l'image visuelle. Le rapport de la littérature et de la peinture n'est pas récent, puisque les genres romanesques et poétiques connaissent en peinture depuis longtemps une bonne source d'inspiration. Des poètes (comme Baudelaire et René Char) et des romanciers (Balzac et Proust) ont, chacun à leur manière, réfléchi et interrogé les œuvres des peintres. La description d'un tableau demeure très fréquente non seulement dans la littérature moderne, voire dans celle de l'époque classique. En revanche, le Moyen Age connaît la pratique de l'illustration et de l'enluminure. Nous remarquons que le dialogue de l'écriture et de la représentation nourrit constamment les créations littéraires et picturales de toutes les époques. Des peintres s'inspirent réciproquement des textes écrits religieux (la *Bible*) ou littéraires. Si la littérature choisit la parole et les signes graphiques comme moyen de dire ou de communiquer, les couleurs et les dessins sont celui de la peinture. L'art de la représentation porte également un message, mais il le délivre en silence. Parole et Dessin deviennent donc les moyens d'expression de ces deux arts créés par l'homme. L'écriture, en tant que moyen lisible de l'expression utilisé par les littéraires, devient aussi celui de la peinture. Des peintres et des poètes utilisent les lettres pour dessiner; nous citons par exemple *Les Calligrammes* de Guillaume Apollinaire. À l'instar, des écrivains essaient, par le biais de leur plume, de faire parler le silence expressif de l'image picturale, en la décrivant ou en la commentant. Le silence est rendu lisible. En d'autres termes, l'écriture devient l'outil de communication et d'épanouissement de la peinture, de sorte que la littérature apparaît comme l'espace de son expansion. De même, la peinture s'avère parfois un moyen d'expression pour la littérature. La subjectivité et l'objectivité se transcendent dans le mot et la phrase comme dans la couleur et le dessin pour faire du texte un véritable tableau. Un échange s'établit, pouvons-nous dire, entre les deux arts. Le pictural n'est plus un objet de commentaire, il se met également à la disposition des écrits romanesques ou

poétiques. Par là, il participe, selon Liliane Louvet, à « une économie critique qui, partant de l'image, pourrait conduire à rendre compte autrement de la littéarité d'un texte »⁵⁸⁴.

Ainsi un rapport de conformité plus ou moins valable est-il créé entre le texte et l'image. Les deux se chargent du sens mais de manière différente. Par opposition à l'écriture, la peinture ne se sert pas de signes linguistiques dits abstraits. Le peintre utilise des éléments de base du travail pictural dont la combinaison devient un vecteur de signification. Ce qui veut dire que le travail de l'artiste consiste, comme celui de l'écrivain, à sémantiser la matière artistique. D'où la vogue moderne conduite par les écrivains et les poètes vers l'exploitation de l'art visible. Ceux-ci utilisent dans l'objectif de faire de leur travail une œuvre vive et visuelle les composantes de cet art ; des tableaux et même des noms de peintres surgissent dans leur production littéraire. Le champ lexical de la peinture est très souvent intégré dans leurs textes. Le langage rivalise donc avec le voir. Deux tendances contradictoires mais complémentaires viennent d'apparaître. La première se penche vers la lisibilité, c'est-à-dire : rendre lisible ce qui est invisible ou ce qui est caché derrière le visible. En ce sens, la littérature devient une entreprise de dévoilement de l'art plastique. Parallèlement, la tendance de rendre visible ce qui est lisible commence à s'élargir. Nous nous demandons si c'est un retour à la formule célèbre d'Horace « *ut pictura poesis* ».

Vertus et limites du pictural

Partant de sa propre expérience, Gracq confronte dans *En lisant en écrivant* le travail du peintre et celui de l'écrivain, il reproche à l'art d'écrire « la *lenteur* dans son exécution mécanique ». Ce qui le gêne, c'est le temps perdu dans l'activité de l'écriture. D'autre part, il a mis le sien au même plan que celui du musicien : jeter les notes sur la portée lui semble comme la disposition des mots sur la page. Les deux activités exigent du temps pour mettre le travail dans son état final. D'après lui, le processus de la transcription s'interpose, par intervalles, comme un jet d'eau froide entre « l'agitation chaleureuse de l'esprit et la fixation matérielle de l'œuvre ». Par contre, le peintre et le sculpteur ne connaissent pas le temps mort dans la réalisation du travail. Voilà ce qui rend d'après lui leur travail d'un charme irrésistible. La fluidité du temps unit chez eux « le cerveau qui conçoit et enjoint à la main qui non seulement réalise et fixe, mais en retour et indivisiblement rectifie, nuance et suggère – circulation sans temps mort aucun, tantôt artérielle, tantôt veineuse, qui

⁵⁸⁴ LOUVET, Liliane. « Le Tiers pictural : l'événement entre deux », in MONTIER, Jean-Pierre. *A l'œil : des interférences textes/images en littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 223.

semble véhiculer à chaque instant comme un esprit de la matière vers le cerveau et une matérialité de la pensée vers la main »⁵⁸⁵. En prenant compte de cette déclaration, nous nous demandons si cette passion exprime une inclination au pictural. Gracq veut-il faire sous le prétexte de diminuer le temps mort un tableau de sa fiction? Nous nous interrogeons aussi sur l'intérêt de la référence picturale dans son œuvre romanesque. Le pictural tient-il un rôle à jouer dans l'économie de la narration? Tout ce que nous aimons dire ici, c'est que le recours à la peinture n'est pas gratuit. Elle n'est jamais pour fonction purement esthétique, l'écrivain a bien profité de son pouvoir évocatoire pour élaborer son intrigue.

Gracq ranime la formule d'Horace « *ut pictura poesis* » signifiant que toute poésie est comme la peinture⁵⁸⁶. Autrement dit, il reprend ce que les théoriciens classiques ont déjà affirmé : « la peinture est une poésie muette, tandis que la poésie est une peinture parlante »⁵⁸⁷. Malgré l'écart existant entre ces deux arts, la littérature tisse des relations avec la peinture. D'après lui, la fiction est un tableau dans la mesure où « la vie » d'un roman n'est pas en soi différente de celle d'une image visuelle. Certes, le mouvement de la vie est doublé dans le cas du roman par celui de la lecture, mais l'animation « est un trompe-l'œil qui ne peut abuser fondamentalement ». Animation qui écarte et rapproche à la fois le roman de l'image figée de la toile. Ce qui renforce encore la parenté de ces deux arts, c'est qu'ils sont formés d'un certain nombre de signes capables de tramer le rapport entre leurs différents éléments. Jamais un signe dans les deux cas ne se valorise à l'écart des autres. C'est l'ensemble qui crée un sens. En tant que matière du roman, les unités linguistiques imprimées acquièrent toujours la même équivalence et créent l'« être-ensemble-le roman ». De même, le tableau, fait de quelques décimètres carrés de toile marquée de couleurs, ne vaut que par rapport au lien que tissent ses éléments entre eux. Que ce soit dans un roman ou dans un tableau, aucun des signes ne possède une valeur supérieure à l'autre. La vraie valeur se mesure par rapport aux représentations que font surgir tous ensemble ces signes. Rien ne vaut tout seul. Ce sont encore ces signes qui assurent le contact avec le spectateur ou le lecteur. La seule différence que Gracq souligne dans son essai « La littérature et la peinture » se rapporte au fait que le lien, dans le cas de la peinture, est bâti sur des éléments inertes. Des rapports de tons et de surfaces seuls interviennent entre les variables éléments du tableau. Dans le cas du roman, la vie n'est

585 GRACQ, Julien. *En écrivant en lisant. op. cit.*, p. 556.

586 BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin, 2004, p. 5.

587 *Ibid.*, p. 6.

attribuée que par une assimilation abusive et instinctive au monde du réel : les personnages bougent et font bouger comme les vivants. Gracq conclut que ni « la perception », ni « l'intellection »⁵⁸⁸ n'introduisent pourtant une différence fondamentale troublant le rapport entre la peinture et la littérature.

D'après Patrick Marot, l'écriture gracquienne est composée de la parole et du silence pétrifié de l'image. Ce type d'écriture, qu'il appelle « tragique », est pourtant menacé par « l'effacement dans le silence ». La parole risque d'être silence, si elle deviendrait une pure image de soi ou serait sacrifiée au profit de l'image picturale. A savoir, deux récits de Gracq mettent en place des descriptions de tableau et de gravure. La séduction qu'opère le pictural sur lui le pousse à introduire la peinture dans ses écrits. Une telle production suffit à créer toute seule une tension dans l'espace entre « le discours et le silence, entre le désir et l'autosuffisance de l'être-soi »⁵⁸⁹. Et c'est le besoin de faire sens qui fait parler les personnages. Le privilège de l'image picturale réside dans sa puissance de provoquer chez le spectateur dès le premier regard un sentiment d'immédiat. A l'opposé, la communication dans la fiction prend en considération le facteur du temps propre à l'opération de la lecture. Pour avoir un sens complet, la lecture doit aboutir jusqu'à la dernière page. Car le jeu des mots ne s'accomplit que selon un rapport de contiguïté. La position du spectateur souligne une autre différence par rapport à celle du lecteur. Tandis que le spectateur reste figé et immobile, en contemplant le tableau, l'élément spatio-temporel détermine le rapport du lecteur à l'œuvre littéraire. En se rendant compte de cette vérité, Gracq met ses personnages en contact direct avec les tableaux. Ceux-ci sont découverts et décrits par eux. Ce qui veut dire que la description est donnée selon l'objectivation d'un regard et non pas selon un descriptif. L'objectif est de les impliquer dans l'espace pictural qui est celui de l'histoire. L'obsession de créer une véritable situation picturale entre le personnage et l'œuvre d'art d'une part, et de rapprocher le lecteur le plus possible de son texte de l'autre, semble le motif de l'insertion picturale dans le texte. Voilà un nouvel aspect de l'écriture poétique de l'écrivain.

La rencontre entre voir et décrire trouve sa place dans le texte gracquien. Rappelons-nous que le personnage de Gracq, doué d'un regard perçant, a pour tâche unique : regarder et décrire le paysage qui l'entoure. Cependant voir ne consiste pas à décrire banalement, mais à mettre en scène, à cadrer et à accorder à une telle représentation un fond solide et

588 GRACQ, Julien. *En écrivant en lisant. op. cit.*, p. 559.

589 MAROT, Patrick. « Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne ». Dans *Julien Gracq 1*. 1991, *Une écriture en abyme*. Paris : Lettres modernes, pp. 128-131.

véritable. La description qu'il donne fournit souvent une vue totale et le met en concurrence avec un vrai spectateur. Lors de la lecture, le lecteur est envahi parfois par le sentiment qu'il est devant un tableau d'un grand artiste et non pas devant un texte constitué de signes littéralement abstraits par rapport à ce qu'ils désignent. En lisant les morceaux de la description, il ne s'empêche pas de construire des images mentales. Autrement dit, il lui est impossible de ne pas voir le paysage décrit. De ce fait, il nous paraît légitime de parler de la transformation du paysage littéraire en paysage pictural dans l'œuvre romanesque de Gracq. L'écrivain réussit à sonder le fond de ses lecteurs, en éveillant chez eux l'impression de la picturalité. L'écriture descriptive opère effectivement sur eux. A titre d'exemple, nous citons ces passages d'*Un beau ténébreux* et d'*Un balcon en forêt* :

« Sous le ciel gris, entre les vagues marines et les vagues de sable, c'était comme une chaussée de plain-pied au péril de la mer, le cercle enchanté d'un atoll, un instantané, sous une lumière de soufre, du passage de la Mer Rouge »⁵⁹⁰

« Une lune sauvage voguait très haut au-dessus des bois noirs ; les fumées des feux de charbonniers que le froid de la nuit rabattait et alourdissait semaient le cirque plat des bois de larges flaques cendreuseuses qui tournaient lentement flottées sur la nuit, et se soulevaient parfois sur leurs bords avec la molle ondulation circulaire des méduses »⁵⁹¹

Les passages descriptifs, tellement nombreux dans l'œuvre romanesque de Gracq, prolongent en effet le processus de la lecture. En lisant, le lecteur ressent comme le romancier l'osmose de la vie et de l'art. Gracq arrive à le diriger, en lui proposant des images picturales mais fictives, des tableaux réels signés par leurs créateurs. En tant que lecteur, nous trouvons un grand plaisir à suivre l'écriture picturale de Gracq. Cela nous pousse à poser cette question : Julien Gracq veut-il faire un texte visuel, tout en distrayant le lecteur de sa lecture ? C'est-à-dire faire un livre moins à lire qu'à imaginer ses tableaux créatifs. En examinant attentivement son texte, nous trouvons qu'il est riche en éléments d'art plastique, notamment la couleur et la lumière. La description du paysage (sujet cher aux peintres) nourrit abondamment son écriture, au point que certains critiques vont plus loin, en le nommant « peintre paysagiste »⁵⁹². Par ce type d'écriture qualifiée de visuelle, le romancier rapproche le lecteur de son texte. A l'évidence, le romancier procède par l'usage de plusieurs techniques dans le seul but de rapprocher son image verbale de l'image visuelle de l'artiste. Outre le retour à certaines œuvres d'art, il imprègne son texte

590 *Un beau ténébreux*, p. 121.

591 *Un balcon en forêt*, p. 53.

592 Franz Hellens. *op. cit.*, p. 225.

par le lexique pictural. Son texte littéraire s'alimente également de différents moyens artistiques : tableau, portrait, estampe, gravure, musique, opéra peuvent surgir dans sa fiction romanesque. En évoquant l'art, l'écriture inscrit la peinture ou la sculpture dans la chaîne évocatoire du récit. L'évocation du pictural ne se réduit jamais au côté esthétique, elle a une fonction évidente dans la trame de l'histoire. Cependant, le recours à la représentation visuelle met en cause la langue en tant que moyen d'expression. L'image picturale se substitue désormais à la parole en raison de son pouvoir d'entretenir avec son objet un rapport analogique, tandis que le système de la langue impose au locuteur la valeur symbolique de ses signes linguistiques.

Pour renforcer l'effet de la picturalité, le texte gracquien se montre aussi riche de diverses données linguistiques qui lui accordent sa forme. Description, métaphorisation, symbolisation, condensation constituent la texture de l'œuvre fictive. Pour Bernard Vouilloux, « l'écriture quand elle atteint une certaine qualité d'intensité, l'*énargéia* presque par laquelle les anciennes rhétoriques prétendaient que la parole rivalise, en ses effets sur la *phantasia*, avec ceux que produisent à nos yeux les choses visibles »⁵⁹³. En ce sens, l'écriture gracquienne devient une représentation picturale rivalisant avec la figuration d'un tableau. Il nous semble aussi nécessaire d'étudier dans ce chapitre les différents procédés qui permettent de rendre picturale l'écriture de Julien Gracq.

I- La peinture: modèle d'écriture

1- La technique du cadrage

1-1 Le cadre quadrangulaire

L'analyse d'un texte littéraire à partir du pictural exige une connaissance préalable des techniques picturales qui aident à élaborer l'énergie visuelle du texte. C'est pour cela qu'il nous a fallu compléter notre bagage culturel par la recherche de l'histoire de la peinture et de ses procédés. En effet, l'étude de cet aspect nécessite une recherche approfondie dans le domaine du pictural. Partant de cette base, nous arrivons à nous rendre compte de la picturalité du texte gracquien. Liliane Louvel est du même avis, pour elle :

593 VOUILLOUX, Bernard. « Le Tableau dans la crypte ». Dans *Julien Gracq 2*. 1994, *Un écrivain moderne*. Paris : Lettres modernes, p. 201.

« Il s'agit de partir de la pratique picturale, de l'histoire de l'art, des théories esthétiques et phénoménologiques, pour voir ce que cela apporte au texte littéraire, lui qui a été in-formé, moulé sur l'esthétique visuelle. Il s'agit d'appliquer la théorie de la peinture à la littérature »⁵⁹⁴.

La mise au point de l'écriture picturale de Gracq ne consiste pas uniquement à examiner les œuvres d'art citées dans ses écrits, mais aussi à prendre en considération toute technique de style apte à évoquer un tableau imaginaire. Notre intérêt se porte, en l'occurrence, au cadre qui peut illustrer un point de vue, une place de l'œil et du corps par rapport à l'objet regardé. Autrement dit, il s'agit de voir de près comment l'écriture de Gracq se structure en fonction de la peinture. Nous nous intéressons également aux raisons pour lesquelles cet art devient le modèle intérieur du style gracquien. Les exemples que nous allons aborder dans le sous-titre ne parlent pas d'une écriture sur la peinture, c'est-à-dire de l'*ekphrasis*, qui veut dire la description d'une œuvre d'art dans l'œuvre littéraire. Ce qui nous importe ici, c'est d'élaborer l'écriture qui désigne, par ses caractères stylistiques, son référent comme de nature picturale. Multiples sont encore les exemples qui constituent implicitement la scène qu'ils décrivent en tableau imaginaire. Ce type de tableau peut être convoqué tout simplement soit par un effet de titre, c'est le cas d'*Un balcon en forêt* ou *Le Rivage des Syrtes*, soit par un effet de cadrage. La fenêtre tient par excellence ce rôle :

« Accoudé à ma fenêtre, cet après-midi, je prenais pour la première fois conscience de ce qu'il y a d'extraordinairement théâtral, dans le décor de cette plage. Cette mince lisière de maisons, qui tourne le dos à la terre, cet arc parfait rangé autour des grandes vagues et où l'on ne peut s'empêcher d'imaginer la mer forcément plus sonore – ce brouhaha oscillant des marées qui tantôt fait fourmiller la plage et tantôt la vide »⁵⁹⁵.

Tout appelle le regard par cette ouverture sur le dehors. En fixant les yeux vers le paysage maritime, le spectateur en donne, grâce à la fenêtre, une vision isolée. Le rôle de la fenêtre semble apparent : entourer le paysage littéraire, pour le séparer, par un cadre quadrangulaire à la manière d'un tableau réel. Jouant sur le cadre, Gracq engage non seulement son personnage dans le tableau fictif de la plage, voire son écriture dans la peinture. Si la scène apparaît mouvementée, le plan est fixe. En effet, le cadre impose au personnage un cheminement de regard qui mène à cette lisière de maisons et à cette plage. Par ce dispositif fondateur propre au cadre, le personnage se trouve conduit à faire l'expérience d'un vis-à-vis ou d'un face-à-face du tableau. Ainsi, le tableau se manifeste-t-

⁵⁹⁴ LOUVET, Liliane. *op. cit.*, pp. 225-226.

⁵⁹⁵ *Un beau ténébreux*, p. 131.

il ici comme le fait de la bordure. Selon le point de vue de Bernard Vouilloux, « le tableau est constitué non seulement par le plan de la toile (contenus de représentation, facture, couleur...), mais aussi par ce qui le borde, le cadre, et qui le prolonge en direction de sa face aveugle : appartenant à la fois au tableau et au monde, le cadre est cette limite où finit et commence l'œuvre »⁵⁹⁶. Le dessein entendue de l'écrivain est sans doute : créer l'effet simultané d'un tableau que la langue lui refuse normalement à cause de sa linéarité. Le regard se transforme d'un simple acte d'observation en une contemplation et en un recueillement de signes.

L'incipit d'*Un balcon en forêt* raconte aussi le trajet de Grange qui se sent pris en regardant le paysage de la Meuse à travers la portière du train :

« [...] un vent cru, déjà coupant dans la fin d'après-midi d'automne, lui lavait le visage quand il passait la tête par la portière. La voie changeait de rive capricieusement, passait la Meuse sur des ponts faits d'une seule travée de poutrage de fer, s'enfonçait par instants dans un bref tunnel à travers le col d'un méandre. Quand la vallée reparaisait, toute étincelante de trembles sous la lumière dorée, chaque fois la gorge s'était approfondie entre ses deux rideaux de forêt, chaque fois la Meuse semblait plus lente et plus sombre, comme si elle eût coulé sur un lit de feuilles pourries ».

Et plus loin, nous lisons :

« Il ouvrit les fenêtres toutes grandes et s'assit sur une malle complètement dégrisée. [...] il tira le lit contre la fenêtre ouverte. La flamme de la bougie vacilla avec le lent courant d'air de la rivière ; entre les chevrons du toit, on apercevait les lourdes dalles de schiste de la Meuse, d'une étrange couleur lie de vin. »⁵⁹⁷.

Loin de l'effet du titre, le tableau imaginaire est formé ici du seul référent du texte, il résulte d'un effet de cadrage qu'instituent la portière dans la première citation et la fenêtre dans la deuxième. Autrement dit, le cadre est constitué cette fois-ci par le tour de la portière et celui de la fenêtre ouverte sur l'extérieur. Si la peinture semble n'exister pour le regard que dans les limites de son cadre, le paysage pictural de la fiction gracquienne ne prend forme, dans la plupart des cas, qu'à travers la bordure d'une fenêtre. Celle-ci délimite dans le visible la jointure entre représentation et non représentation, en manifestant un espace qui entre directement dans le champ de vision du héros. Telle apparaît la fonction du cadre : arrêter l'expansion du contenu, encadrer pour séparer. En

596 VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*. Genève : Droz, 1989, p. 95.

597 *Un balcon en forêt*, pp. 3, 6.

effet, la technique de l'encadrement est constamment élaborée dans l'écriture fictionnelle de l'écrivain. Nous savons bien que son personnage manifeste un intérêt exceptionnel à se mettre devant des fenêtres ouvertes. La reprise de la position met en évidence ce procédé. L'effet produit devient fantastique et donne lieu métaphoriquement à une image picturale du paysage vu par le cadre de la fenêtre ou des vitres du train. Certes, le passage du train en plusieurs endroits montre de multiples représentations, mais à chaque déplacement correspond une vision isolée. L'objectif de Gracq se montre clair dans l'intention d'encadrer, à l'instar d'un peintre, le paysage, par là il réalise un effet de totalisation. Son écriture semble de même avoir pour fonction de ressaisir, comme dans un tableau, l'ensemble des représentations différentes. Encadrées encore par l'état statique d'une vision, celles-ci s'apparentent beaucoup plus à une succession d'images. Nous pouvons dire que la technique picturale a la faveur d'accorde à l'observateur une vision totale du monde. Il est sûr que le réel se caractérise par la diversité comme le montre le trajet en train. Mais, la plume gracquienne essaie de l'unifier en essence stable comme dans une toile. Le haut et le bas, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur se trouvent tous réunis dans ce petit espace fait de quelques centimètres carrés en noir. Le pictural s'avère comme un moyen favori permettant à Gracq de réaliser le projet surréaliste de la conciliation des contraires. Cela explique peut-être la préférence accordée à cet art de la part de l'écrivain. C'est toujours à partir du cadrage, du point de vue et de la construction par le regard que le tableau imaginaire peut surgir dans l'œuvre romanesque de Gracq. L'écriture du pictural, expression de Daniel Bergez, fournit dans *Au château d'Argol* un autre exemple de ce type de tableau dit fictif :

« [...] et par cette échancrure triangulaire on apercevait une anse marine ourlée d'écume, et bordée de grèves blanches et désertes. Cette mer où l'on n'apercevait pas une voile étonnait par sa parfaite immobilité : on eût dit une touche de peinture d'un bleu profond. Au-delà de cette échancrure, la chaîne basse qu'Albert avait aperçue de la route venait cacher les falaises, et là commençait un paysage vallonné aux formes vigoureuses et nues, où l'arbre manquait toujours complètement. De grands marais aux couleurs grisâtres s'étendaient au pied des derniers versants jusqu'à l'horizon de l'est »⁵⁹⁸.

Par sa position (debout, privé de tout mouvement), le contemplateur réussit à cadrer le paysage par le cercle de ses yeux. La vision qu'il donne compose des représentations organisées par des plans étagés en perspective (de l'« anse marine » à la « chaîne basse »).

598 *Au château d'Argol*, p. 16.

Grâce à la locution prépositionnelle « au-delà de », le lecteur peut comprendre qu'il s'agit d'un paysage étagé. Quant au discours qui rapporte le paysage vu, il s'incline vers des termes utilisés à la fois en peinture et en description. L'émergence des vocables tels que : « blanches », « désertes », « touche », « peinture », « bleu profond », « couleurs », « grisâtres » et « horizon » confirme la mise en tableau littéraire. Le texte précise ensuite que c'est l'immobilité parfaite de la surface marine qui rappelle au regard la référence picturale. Devant la scène vue du haut de la terrasse, le narrateur-spectateur s' imagine devant « une touche de peinture d'un bleu profond ». Tout se passe comme s'il subissait un effet de vision arrêtée due à l'absence de toute voile et à l'immobilité de la mer. Son regard arrive, par conséquence, à figer le paysage marin en signe pictural. La puissance créatrice de l'écrivain se manifeste à travers cette écriture, transformant l'échancrure triangulaire en un pan pictural. Au lieu de reprendre le lexème « mer », le romancier-peintre fait appel à un signe pictural « bleu profond ». Le bleu-ci a une valeur monochromatique ; il est aussi bien celui d'un pinceau que d'une plume de l'écrivain. De ce fait, l'écriture du récit argolien peut être considérée comme une mise en abyme par l'intermédiaire d'un tableau fictif.

Le bleu marin n'interpelle pas seulement le guetteur du paysage d'Argol, mais avec lui également le lecteur, qui s'interroge sur l'appel brusque de tel signe monochrome dans la structure de ce passage. Outre sa valeur poétique et esthétique, la couleur qui arrête le regard du personnage cache quelque chose derrière elle. En d'autres termes, le tableau littéraire ne délivre pas seulement en clin d'œil le visible mais aussi l'invisible. Il sert ici de support pour la mort annoncée métaphoriquement dans le chapitre qui le suit « Le Cimetière ». C'est dans ce chapitre que l'admirateur du paysage marin découvre le cimetière tout proche de la mer. Nous pouvons dire que la mer est utilisée dans ce passage du livre comme un arrière-plan d'un tableau dont le premier plan est le cimetière.

À la manière d'une toile, le paysage contemplé produit un effet d'ensemble. Cela explique la fascination du regard devant cette scène qui lui révèle sa picturalité. Marc-Henri Arfeux rapproche ce passage du célèbre tableau *La Bataille d'Alexandre* du grand maître allemand Albrecht Altdorfer datant de 1529. Pour lui, le tableau fictif et le tableau réel soulignent un trait commun se rapportant à la couleur bleue. En plus, les deux offrent un paysage panoramique et présentent une série d'arrière-plans sauvages où la forêt et la montagne constituent un paysage purement imaginaire. Gracq réussit donc à créer chez ses lecteurs une impression de picturalité qui les rend capables de comparer l'écriture avec la peinture.

À l'instar du peintre qui prétend montrer, par le biais de son pinceau, l'extension sans limite du paysage, Gracq s'occupe de célébrer l'immensité incommensurable de l'espace. Si son personnage-spectateur se montre pris par l'attraction du paysage démesuré, son lecteur est impressionné par la description minutieuse du paysage, au point qu'il croit regarder, par le biais des yeux du spectateur, un tableau imaginaire. La description n'est jamais banale, au contraire Gracq exploite toutes les ressources de l'hypotypose. Plus qu'une toile qui donne en une fois la représentation d'une totalité infinie, la description littéraire étonne aussi le lecteur par sa précision. Ce dernier se sent parfois immergé dans le détail, le temps de la lecture accentue chez lui le sentiment d'un espace infini présenté en une succession de plans. L'écriture est encore chargée des termes célébrant l'incommensurabilité de l'espace. Nous lisons par exemple à la page 15 qu'« à une distance qui paraissait à l'œil infinie, la vallée en s'élargissant venait percer le revers d'une ligne de falaise qui dessinait l'horizon ». Voilà un autre trait commun soulignant une parenté entre l'écriture picturale de Gracq et la peinture. Le contexte réel disparaît pour laisser place à celui de la figuration.

1-2 Le cadre rond

Outre le cadre quadrangulaire connu dans la tradition picturale, Gracq invente dans *Un balcon en forêt* un autre type d'ouverture sur l'extérieur, et donc une autre bordure. C'est par l'embrasement du canon et non plus par une fenêtre que Grange fixe les yeux sur le monde du dehors :

« Quand on mettait l'œil à la lunette de pointage, on distinguait clairement sur les bords du créneau chacune des branchettes, et chacune des pierres de la route avec leur cassure aiguë et les minces sillons écrasés qu'y avaient creusés les roues. [...] Dans le cercle de la lunette qui les rapprochait, le ciel blanc et vague, le vide de la route ensommeillée, l'immobilité des plus menues branchettes devenaient fascinantes : le gros œil rond avec les deux fins traits de rasoir de son œillères semblait s'ouvrir sur un autre monde, un monde silencieux et intimidant, baigné d'une lumière blanche, d'une évidence calme »⁵⁹⁹.

Le cadre du tableau fictif devient dans ce cas rond ; l'œil ne surplombe pas la scène, car la vue n'est plus de haut. Elle s'avère d'ailleurs arrondie et si particulière, elle résulte de la position centrale de l'œil cerné par les bords circulaires du créneau. Pour obtenir une vision claire, Grange « manoeuvrait machinalement la vis de pointage : il amenait lentement la mince croix noire des fils de visée au centre du créneau un peu au-dessus de

599 *Un balcon en forêt*, p. 17.

l'horizon »⁶⁰⁰. Pour cela, le paysage semble soigneusement encadré, c'est-à-dire distingué de l'espace du spectateur. Ce dernier reste à l'extérieur de l'espace pictural, il n'a aucun risque de s'y perdre ou de le confondre avec le sien. Au contraire, cette position lui confie une vue prolongée. Ainsi s'instituent deux types d'espace : celui du spectateur (Grange) et celui du représenté. Gracq crée, pouvons-nous dire, une situation comparable à celle du spectateur devant un tableau. Par cette technique d'écriture, le paysage littéraire est rendu pictural. La description donnée contient en plus tous les éléments de la représentation picturale qui réussissent à faire de ce paysage un tableau imaginaire : « immobilité » des arbres, couleur « blanc » et « lumière blanche ». Quant au monde aperçu au sein du cercle de la lunette, il paraît aussi bien silencieux qu'étrange. Privé de tout mouvement, il étonne l'observateur par son immobilité. Le passage du cadre quadrangulaire au rond ne semble pas sans valeur. Au contraire, il renvoie à une nécessité interne se rapportant au récit et coïncide parfaitement avec le changement de la perspective. L'incipit nous informe que Grange, en quittant la ville pour rejoindre l'armée sur la frontière belge, s'amuse à voir le paysage à travers les vitres du train. Dès qu'il entreprend sa mission guerrière, la vision est changée. Il ne s'agit plus de contempler le paysage de la Meuse mais de la guerre. Le changement de vision coïncide avec le changement du cadre. Gracq a l'intention en l'occurrence de situer les caractéristiques du monde nouveau à l'intérieur d'un cadre différent qui est celui du créneau de canon (machine de guerre). Tout se passe dans le récit, comme si le cadre quadrangulaire était consacré à encadrer le paysage forestier, tandis que le rond était affecté au monde guerrier. Cela nous amène à dire que le cadre rond a une connotation guerrière. Ainsi, le détour marquant le discours de l'écrivain (de la description du paysage de Meuse à celle de la guerre) résulte-t-il, comme le voit Bertrand Rougé, des effets de bord.

Dans son essai « Cadres proustiens »⁶⁰¹, Raymonde Coudert affirme que ce type de peinture nommée *tondo* remonte au XIV^e siècle. Elle provient de la coutume d'offrir à une accouchée un tableau rond ou ovale. De ce fait, le tableau rond, produit de l'effet du regard dans l'embrasure, peut être lu comme le résultat d'un accouchement de monde guerrier et non pas d'un don offert à une grossesse féminine. La guerre a déjà éclaté sur la frontière belge, la lumière blanche illuminant le ciel en est la preuve. Le lecteur, comme le spectateur, se trouve pris dans un espace décrit par des couleurs et des lumières. Un espace qui le noie dans les images, la substance colorée et la sensation du pictural.

600 *Ibid.*

601 Voir BERTHO, Sophie. *Proust et ses peintres*. Amsterdam-Atlanta GA. : Rodopi, 2000, pp. 7-16.

1-3 *Le miroir-tableau*

D'après Bertrand Rougé, la fonction reconnue à l'art « est bien de jouer sur les frontières et les définitions, de s'aventurer hors des sentiers battus à la recherche de forme et de sens inédits »⁶⁰². Telle paraît aussi la tâche de l'écriture picturale de Gracq qui cherche à donner une limite à des paysages littéraires ou à des personnages cardinaux. L'écrivain, comme nous l'avons vu plus haut, essaie à travers la technique du cadrage de mettre l'accent sur eux. Mais ce n'est pas seulement le cadre d'une fenêtre, d'une portière ou d'une embrasure qui remplit ce rôle et nous permet de voir ce qui encadre la diégèse. Un autre objet surgit dans l'écriture gracquienne et tient la même fonction : la miroir. A la faveur de sa surface polie qui reflète l'image des personnes et des choses, le miroir rend service à la fois à l'art plastique et à l'écriture. Il peut remplacer le rôle du portrait, tout en créant des figures doubles mais essentielles à l'imaginaire du texte. Son occurrence dans le texte gracquien n'est pas futile, elle questionne, comme l'affirme Bernard Vouilloux, « l'identité de soi à soi, du texte à lui-même, du sujet et de l'écriture à Autre »⁶⁰³. En effet, la glace rend un double service à l'écriture de Gracq. Outre qu'elle constitue le portrait du personnage principal, en reflétant son image sur sa surface lisse, il forme en lui-même ce cadre quadrangulaire qui entoure la figure et l'isole. Sa fonction s'affirme surtout dans deux fictions : *Au château d'Argol* et *Un balcon en forêt*. En effet, le miroir dans l'écriture gracquienne ne peut pas être considéré comme un objet décoratif, c'est au contraire un élément indispensable structurant le thème du double chez l'écrivain, toujours en rapport avec la visée picturale. Albert voit en son image réfléchie une autre figure qui lui semble étrangère :

« [...] du fond de l'obscurité de la chambre, il vit venir vers lui, réfléchi dans un haut miroir de cristal, sa propre et énigmatique image »⁶⁰⁴.

Dans les contours de la glace, Albert se trouve mis, pour la première fois, devant sa véritable image en laquelle il reconnaît son double Herminien ou cette âme maléfique. Pour cette raison, il l'a brisée. Briser le miroir, c'est se tuer volontairement, et avec lui le double. En mettant face-à-face l'homme et sa propre figure, le miroir se substitue au rôle du portrait.

602 ROUGE, Bertrand. « Visage au bord du vide : le face à face du cadre et de la marge », in ROUGE, Bertrand. *Cadres & Marges : actes du quatrième colloque du CICADA 2, 3, 4 décembre 1993*. Pau : Publications de l'Université de Pau, 1995, p. 7.

603 VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*. op. cit., p. 292.

604 *Au château d'Argol*, p. 90.

Dans les derniers moments qu'il a vécus, Grange se met aussi pour la première fois devant son image reflétée sur la surface lisse du miroir trouvé dans la chambre de son être aimé :

« Une faible ombre grise semblait venir à lui du fond de la pièce et lui faire signe ; il leva la main : l'ombre dans le miroir répéta le geste avec une lenteur exténuée, comme si elle flottait dans des épaisseurs d'eau »⁶⁰⁵.

Encore une nouvelle fois, l'image reflétée dans le miroir paraît échapper au champ visuel du spectateur. La méconnaissance de soi peut être rendue à l'obscurité totale de ce lieu clos qui métamorphose l'image vue dans la glace en une ombre floue. En réalité, sous l'effet de la lumière faible et du noir, l'image paraît comme une silhouette ou d'ombres chinoises. Par là, le miroir pourrait remplir le rôle d'une fresque. En lisant ce passage, le lecteur a l'impression qu'il s'agit d'un portrait de profil exécuté sur le fond clair du miroir, ou d'un dessin peint sur le mur de la chambre. Mais c'est un dessin vague se rapprochant beaucoup plus d'une esquisse. La figure signalée, puisqu'elle représente une ombre, demeure seulement un contour. Masquer l'image du personnage et la rendre floue veut dire cacher quelque chose. Ainsi ce type d'écriture nous rappelle certains procédés de peintres qui cherchent à cacher, pour un objectif déterminé, le visage de leur portrait. Le lecteur se met à questionner les raisons qui poussent l'écrivain à déformer le reflet et à empêcher le personnage-spectateur d'avoir le plaisir de se voir. Si le visible se montre ici brouillon (l'image est floue), l'invisible est au contraire net. Certes, le miroir ne laisse pas voir clairement son contenu, mais il délivre son message. Signal de la perte de l'identité par dédoublement, le miroir adhère à la mort. Pour cela, le reflet est présenté comme une ombre qui, privée de toute consistance, est déjà un signal de mort. La comparaison avec la figure réfléchie dans l'eau est une autre preuve de la qualité absorbante du miroir. La désappropriation par le reflet laisse un espace vacant que la mort seule peut combler. Bernard Vouilloux suit ce point de vue. D'après lui, le miroir, en représentant dans l'espace noir de la pièce « la distance de soi à soi », « laisse ouvertes toutes les possibilités d'interférences : voir l'Autre que je suis, se voir dans l'Autre qui est moi, se voir où l'Autre s'est vu, voir l'Autre que j'ai été – autant de visions interdites, dont le moindre des châtements est bien la perte de l'identité quand la mort rôde dans les parages »⁶⁰⁶.

Ne pas connaître sa propre image revient à dire que le reflet devient l'Autre. En regardant cet Autre, le spectateur risque de perdre sa propre identité, en s'appropriant celle du reflet

605 *Un balcon en forêt*, p. 136.

606 VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*. op. cit., p. 300.

inconnu. Par ailleurs, regarder dans le miroir devient, chez Gracq, le synonyme de la transgression de la chambre de l'autre. Dans un même passage des *Yeux bien ouverts*, l'écrivain associe le miroir et le thème de l'intrusion lié à la chambre :

« [...] le simple fait de se regarder dans un miroir où quelqu'un s'est regardé si habituellement ne me paraît pas tout à fait sans conséquence »⁶⁰⁷.

Capté par l'Autre, Grange répète les mêmes gestes, il admire en lui la répétition de ses propres mouvements. Or l'appropriation du reflet signifie ici l'anéantissement définitif du personnage.

Il nous semble aussi nécessaire de signaler que souvent chez Gracq, l'eau se fait miroir. Mais il s'agit normalement d'un miroir sans limite ; miroir qui a pour objectif de refléter strictement les personnages et le paysage en flou. Si l'eau prête dans *Un balcon en forêt* sa qualité absorbante au miroir, elle contribue dans *Au château d'Argol* à rejoindre les « images réfléchies » d'Albert et d'Herminien « au centre même de la rivière unie comme un miroir »⁶⁰⁸. L'eau devient réciproquement une surface aussi réfléchissante que la glace. L'eau et le miroir échangent donc leurs qualités respectives. L'importance accordée au lien entre eux dans l'écriture gracquienne est due effectivement au fait qu'ils établissent selon Bernard Vouilloux la qualité première d'un monde. Le miroir est, toujours selon cet auteur, l'emblème de ce monde. Il acquiert, par le reflet qu'il retient, une vie double liée fortement à l'ombre, à l'obscurité et à la nuit. Mais cette vie demeure menacée par la disparition, car le miroir absorbe les doubles et les échange. Cette importance provient également du fait que le miroir et l'eau permettent d'élaborer une écriture picturale. Miroir et eau peuvent constituer un tableau dont l'arrière-plan est leur surface lisse, le reflet devient l'équivalent du premier plan.

La faculté de créer un monde et de laisser voir ce monde par les fenêtres, les vitres du train, les lunettes de canon ou le miroir n'est pas nouveau dans la littérature française et rapproche Gracq de Proust. Ce fait devient chez les deux écrivains une expression du désir de tout voir et de voir de toutes parts. Gracq est quelqu'un qui admire beaucoup le paysage et manifeste en permanence son intérêt à l'observer par la fenêtre ou d'un lieu élevé. Dans *Lettrines 2*, il parle du charme du paysage vu à travers les vitres du train⁶⁰⁹. Ce qui veut dire que créateur et créature sont passionnés par le même spectacle.

607 GRACQ, Julien. *Les Yeux bien ouverts*. *op. cit.*, p. 853.

608 *Au château d'Argol*, p. 53.

609 Voir GRACQ, Julien. *Lettrines 2*. *op. cit.*, p. 269.

2- Illusion du pictural

Le journal de Gérard dans *Un beau ténébreux* offre un autre exemple de l'écriture picturale de Gracq. La picturalisation du texte littéraire se manifeste cette fois-ci non pas par le biais de la couleur ou celui de la sculpture, mais par un dispositif comparatif avec un tableau inconnu. Aucune indication n'est donnée ni sur le peintre ni sur le titre du tableau. C'est en effet la qualité de la scène vue qui inspire au narrateur la comparaison :

« Une fille cependant, toute seule, suivait le bord de la grève, à contre sens du courant de la fourmière. Très désœuvrée, lente et nonchalante – se baissant parfois pour ramasser un coquillage, une épave – ou bien regardant vaguement le large, et à ce moment toujours ses mains venaient se poser bêtement sur ses hanches – quelle pensée *bien à soi* dans cette tête rustique ? Dans les paysages vrais tout autant que dans les tableaux continuent ainsi à m'intriguer ces flâneurs de la méridienne ou du crépuscule, qui dans un angle crachent, lancent un caillou, sautent à cloche-pied ou dénichent un nid de merle, et rembrunissent parfois tout un coin du paysage d'une gesticulation aussi ininterprétable que possible »⁶¹⁰.

Puisque l'image chez l'écrivain est essentiellement la peinture, sa plume prend en charge une description qui doit donner l'équivalent du visuel. Les mots comme les touches de la peinture se précipitent pour donner une image picturale. Gracq ne s'inspire pas en l'occurrence des tableaux qui existent dans un musée ou dans une galerie. Au contraire, il invite son lecteur à donner consistance à un tableau littéraire fait de son imagination ; un tableau que personne n'a vu ou n'a peint. Un tableau unique surgit exceptionnellement dans la texture de ce récit. Cette tentative rapproche Gracq de Victor Ségalen qui, selon André Billaz, change dans son livre *Peintures* le rapport de la littérature et de la peinture. Il s'agit chez lui comme chez Gracq de ne pas « donner, par écrit, l'équivalent de ce qu'on pourrait voir si l'on était devant le tableau, mais d'évoquer des peintures imaginaires, ou, si l'on préfère, d'organiser l'écriture de telle façon qu'il y ait visualisation de l'écrit »⁶¹¹. Partant de l'écriture et de l'écriture seule comme travail sur et à partir des mots, Gracq fait de son texte un tableau imaginaire. Sans le support d'un tableau réel, il crée par le moyen des mots une image visuelle, tout en mettant dans les mains du lecteur un tableau accessible. Nous nous demandons si l'écrivain tend à restituer à la littérature les droits de la peinture ou si c'est l'obsession d'écrire quelque chose qui se rapporte de près ou de loin à la peinture. Par ce fait, Gracq exalte la puissance du langage et de l'écriture.

610 *Un beau ténébreux*, p. 104.

611 BILLAZ, André. « Littérature et peinture : la cas de *Peintures* de Victor Ségalen », in *Des mots et des couleurs : études sur le rapport de la littérature et de la peinture (19^{ème} et 20^{ème} siècles)*. Lille : Université de Lille III, 1979, p. 90.

Contrairement à la gravure d'Amfortas et au portrait d'Aldobrandi, la référence picturale dans ce passage n'est ni vue ni touchée. Elle reste uniquement attachée au système culturel du sujet qui regarde le paysage. Ce qui veut dire qu'elle n'entre pas dans l'univers diégétique du récit. Sa présence contribue à créer un effet pictural au cœur de la description littéraire. C'est pour cela qu'elle n'occupe pas le premier plan du discours. Elle reste incidente au plan de la narration, car elle est soumise à une visée subjective. La priorité est accordée dans ce texte à la description de la plage de Kérantec et à la promeneuse dont l'apparition préside le tableau. Le rapport avec le pictural est motivé par l'outil de la comparaison « tout autant que » qui permet l'insertion de l'énoncé métapictural dans la narration. La motivation mène, par conséquent, à faire du paysage décrit un tableau. En d'autres termes, les choses vues par Gérard migrent, à la faveur de la comparaison, de la réalité à la peinture. L'outil comparatif qui réalise la transmission a le privilège en plus de mettre l'objet réel et l'art sur le même plan d'équivalence, c'est-à-dire que les deux éléments de la comparaison sont liés par une relation d'égalité. Ils ne sont pas subordonnés l'un par rapport à l'autre. Ainsi le lecteur se sent transporté du lisible au visuel. Outre que le pictural accorde au texte une propriété poétique, son apparition au début du journal exprime un goût particulier pour la peinture. Il renforce la certitude de l'inclination de l'écriture vers le pictural. Son rôle essentiel est de produire une référence plastique dans la texture des phrases plutôt que de rapporter la peinture à l'objet réel. Ce qui se décide à travers lui, « ce n'est pas la pertinence du rapprochement – la vérité de l'assimilation –, mais sa légitimité ». « Le narrateur en tant qu'instance représentante de la production textuelle restitue (voit Bernard Vouilloux) à la référence sa pertinence, il la motive et prépare son intégration au contexte ; le narrateur en tant qu'instance représentée au sein de l'univers diégétique désigne le leurre constitué par le rapprochement. De ce fait, la légitimité du rapport entre le réel et le pictural se trouve dénoncée dans l'instant même où elle est énoncée »⁶¹². Dans le journal de Gérard, la légitimité du pictural est assurée par ce type d'écriture qui semble avoir pour objectif de changer tout arbitraire en nécessité, afin d'en tirer la signification. Ce que voit l'observateur peut dire ce qu'il veut. C'est en ce sens que l'infinif « m'intriguer » joue le rôle d'unifier la réalité et la peinture.

En dépit de la divergence des techniques existantes entre la littérature et la peinture, Gracq tente de créer un effet d'écriture comparable à celui de l'art. C'est pour cela qu'il oublie tout écart et se réfère à toute technique accessible de l'art plastique. Si la lumière et la

612 VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq. op. cit.*, p. 167.

couleur appartiennent à la fois à la description et à la peinture, la perspective et le dessin font droit seulement à la perception artistique. Gracq rejette ce point de vue et profite de tous les moyens du langage poétique pour réaliser la picturalité. L'analogie que présentent les figures de la comparaison rend cet objectif faisable. Elle assume la mission de métamorphoser le comparé (le paysage souvent) en dessin. Ce type d'écriture apparaît dans l'incipit d'*Au château d'Argol* où le paysage vu laisse voir une « estampe japonaise ». Celle-ci est appelée ainsi en raison de son aptitude à laisser transparaître une architectonique. L'appel met en cause cependant la puissance de la langue qui se montre incapable d'interpréter par les mots la forme du paysage sans le recours au référent pictural. C'est encore à la faveur de la modalisation « semblaient » que le paysage se transforme en une estampe :

« Une hauteur toute proche et parallèle à la route arrêtait la vue de ce côté : là des pins parasols allongés en une mince ligne sur la crête contre le soleil couchant semblaient souligner de leur ramure horizontale et élégante le dessin du coteau et donnaient pour un instant au paysage la légèreté inattendue d'une estampe japonaise »⁶¹³.

Comme dans le cas précédent, le référent pictural reste sans renvoi explicite au peintre ou au titre. Ce qui importe à l'écrivain, c'est le dessin. Dès que le regard tombe sur le paysage, il l'interprète directement sur le plan pictural. Le rôle de l'écriture se montre dans le fait d'illustrer cette interprétation, tout en évoquant le jeu de l'horizontal et du vertical connu dans cette peinture. La picturalité du texte s'accomplit, lorsque la description introduit le champ lexical du pictural au sein de la littérature : « vue », « dessin », « estampe ». Quant au spectateur, Gracq le met en perspective, en le tenant à distance. Autrement dit, toutes les conditions nécessaires sont mises en place dans ce texte pour élaborer une picturalisation littéraire. Le changement du paysage en estampe pourrait traduire également le souci de restituer le visible, souci qui unit l'écrivain au peintre.

Au château d'Argol fournit un autre exemple de l'écriture picturale de Gracq. Deux pages après cet exemple, le texte cite le peintre Claude Gellée. Ses tableaux copiant des modèles réels d'architecture semblent présents avec force, ils inspirent à l'écrivain la description de la partie extérieure de cette aile bâtie au goût italien :

« Cette aile, bâtie dans le goût italien, à la manière des palais dont Claude Gellée aime à semer ses paysages, faisait avec le sombre façade un parfait contraste »⁶¹⁴.

613 *Au château d'Argol*, p. 10.

614 *Au château d'Argol*, p. 12.

La picturalité dans la description est réalisée dès le premier moment où Gracq définit le bâtiment par le style italien. Le lecteur, en lisant ce passage, peut facilement imaginer la façade extérieure de l'édifice, tout en revenant par sa mémoire à l'architecture de cette époque-là. Le recours au référent pictural renforce cette idée et exprime, en même temps, la volonté de créer un effet immédiat chez le lecteur. D'autre part, la comparaison peut dire l'intention de l'écrivain de comparer son écriture avec le style architectural de Claude Gellée connu pour son goût italien. L'écrivain picturalise son texte, en pastichant le style de ce peintre. L'évocation du peintre et de ses tableaux peints depuis une architecture réelle légitime la parole de la picturalisation dans l'écriture de Gracq. A vrai dire, élaborer le lisible à partir du visible est une tendance épanouie chez l'écrivain dès son premier travail. Cela prouve, d'une manière ou d'une autre, le pouvoir de la peinture sur lui, comment pourrions-nous expliquer autrement la récurrence multiple et variée de la référence picturale dans ce récit ? Cette tendance dit également le penchant de l'écriture gracquienne à la picturalité, comme si la création poétique de l'écrivain ne s'affirmait que dans la création picturale. Amateur de peinture, Gracq manifeste un intérêt exceptionnel pour cet art dû à son pouvoir agissant et rapide. Contrairement aux signes conventionnels de la langue, les signes naturels de la peinture créent d'emblée un effet de simultanéité. Tandis que les couleurs et les formes, étendues dans l'espace, s'imposent comme une évidence matérielle et sensuelle, les signes littéraires se succèdent dans le temps. C'est pour cela notre écrivain aspire à faire de l'espace littéraire une toile, tout en prenant de la peinture un modèle. L'espace imaginaire devient désormais pictural, c'est-à-dire visible et accessible au lecteur.

II- Tableaux : objet d'écriture

1- Inspiration plastique et couleur

Il s'agit maintenant d'examiner les tableaux réels ou fictifs apparus dans les écrits de Gracq. Une question préalable se pose : quelles sont les raisons qui conduisent l'écrivain à faire revenir le pictural dans le tissu de ses phrases ? La réponse se trouve à l'évidence entre les plis des pages de *Lettrines 2*. L'image, selon l'expression de Gracq, « ne suggère pas, n'évoque pas : elle *est*, avec une force de présence que le texte écrit n'a jamais, mais une présence exclusive de tout ce qui n'est pas elle ». Si le mot, pour l'écrivain, « est avant tout tangence avec d'autres mots qu'il éveille à demi de proche en proche », « l'image plastique au contraire refoule et exclut toutes les autres ». Elle « cadre à chaque instant son

contenu rigoureusement ». Raison pour laquelle Gracq associe, croyons-nous, l'écriture à la peinture. Introduire des tableaux dans les fibres des textes rend par conséquent l'écriture pittoresque. Or l'image picturale n'y est pas l'objet de commentaire (le cas de ses essais et de ses mélanges fragmentaires) ou de description détaillée, elle apparaît sous forme d'allusion. Sa présence dans la description littéraire a pour fin de provoquer chez le lecteur un effet de simultanéité. Elle incite sa curiosité de rapprocher les données descriptives étalées sur les pages blanches des tableaux réels. Le lecteur doit dans ce cas prendre conscience de la qualité picturale du texte au même titre que l'analyse du discours et voir quels types de discours sont enclenchés par l'image. Car l'écriture, dès qu'elle est utilisée poétiquement, devient « une forme d'expression à *halo* »⁶¹⁵. Liliane Louve propose de fonder une « picturologie »⁶¹⁶ pour ce type d'analyse qui prend le pictural comme une clé interprétative du texte.

Gracq s'appropriée la peinture et l'intègre fortement dans son texte, au point qu'elle en devient parfois une dimension constituante. Cela nous force à lire attentivement certains passages, à voir de près comment l'écrivain se sert de quelques œuvres d'art pour « ouvrir l'œil du texte »⁶¹⁷, c'est-à-dire comment, par le biais du pictural, il permet au lecteur de se rendre compte du passage écrit. Au cours de notre lecture de sa première fiction, nous trouvons que le peintre français Paul Gauguin est très présent par ce jaune considéré comme une signature qui lui est propre. A titre d'exemple, nous citons la page 10 parlant de deux sortes de jaune : botanique « jaune terne des ajoncs » et solaire « le soleil à son déclin colorait alors d'un jaune magnifique l'herbe rase de ces montagnes ». Appelée soit par sa propre désignation, soit métaphoriquement, la couleur jaune constitue ainsi la chair du discours romanesque. Les sémèmes (« soufre », « phosphorescence », « soleil », « blonde »...) soulignent une occurrence abondante dans *Au château d'Argol*, comme si la couleur devenait l'objet premier du discours. L'écrivain ne cesse d'appeler également les différentes nuances de cette couleur (« pâle », « terne » « éclatant »), chaque fois qu'il le trouve nécessaire. Notons que la présence du jaune reste parfaitement attachée à lumière solaire et au végétal.

Avec l'apparition du jaune botanique de la page 66 (« les herbes jaunes »), le caractère du pays d'Argol se détermine, d'autant que cette émergence vient tout de suite après la déclaration du viol dans le chapitre « La forêt ». Les pages qui suivent parlent d'une

615 GRACQ, Julien. *Lettrines 2. op. cit.*, pp. 299-300.

616 LOUVET, Liliane. *op. cit.*, p. 225.

617 *Ibid.*

correspondance entre la pâleur solaire, celle du visage de Heide et l'avènement de l'automne. Le jaune est donc à la fois la couleur d'un lieu (le pays d'Argol), d'une saison (l'automne) et de la mort. D'ailleurs, cette couleur se trouve unie avec le « caractère désert »⁶¹⁸ de la région, en suggérant des solitudes terrestres. Le jaune désertique sert à indiquer la vacuité de ce lieu isolé considéré comme désert privé d'habitants. Ainsi, le lecteur peut-il saisir facilement le rôle assigné à cette couleur. Outre sa valeur chromatique, le jaune entre en jeu dans le texte et y trouve une place. Il peut être lu comme un signe avertisseur de la fin douloureuse de l'histoire. En un sens, il joue un rôle dans l'économie narrative du récit. Couleur de la violence et de la mort, le jaune devient la coloration privilégiée de l'espace et du temps physique. Son choix se rapporte, croyons-nous, à ses connotations liées au déclin. À une question posée par Von Susanne Dettmar-Wrana portant sur le rapport de l'automne, de la nuit, du rêve et les motifs essentiels de l'écriture et l'influence du romantisme allemand, Julien Gracq répond : « la nuit, le rêve sont en effet essentiels dans le romantisme allemand. L'automne, plus proche du romantisme français, (m'a) fasciné par l'idée du désir, de la fuite du temps et de la mort. Tous les trois me concernent »⁶¹⁹. Ce qui veut dire que le jaune, couleur de l'automne, reste attaché dans ses récits à la mort. L'emploi de la couleur est une technique purement artistique accordant au texte une propriété picturale et permettant en même temps de rendre compte de la qualité imageante du texte littéraire de la même manière que la narratologie. Ce qui se montre superflu devient donc nécessaire.

L'appel explicite à Gauguin se manifeste clairement dans la page 14. Le jaune automnal trouve un appui dans « le jaune de soufre » des coussins qui renvoie à son tour au peintre :

« [...] de meubles de chêne de breton aux sculptures gracieuses, de fauteuils de tapisserie bas et profonds, semés de coussins d'un jaune de soufre tellement éclatant qu'il en émanait une sorte de phosphorescence et dont certains tableaux de Gauguin peuvent seuls donner l'idée ».

Gracq cite le nom du peintre sans préciser un titre de tableau. Il laisse au lecteur le soin de la recherche et de l'interprétation. Ce qui peut signifier également : l'intérêt est accordé à la couleur et non pas au contenu de la toile. Ayant pour fonction d'expliquer un moment de récit, le jaune pictural se montre comme un moyen de dire. D'une autre manière, le discours romanesque recourt à des paysages picturaux pour annoncer son message. Par là, l'écriture se met au même point que la peinture et fait appel comme cet art à des

618 *Au château d'Argol*, p. 9.

619 DETTMAR-WRANA, Von Susanne. *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*. Université Paris IV-Sorbonne, 2000, p. 361.

composantes très élaborées telle que la couleur et la lumière. Si le style caractérise la production de l'écrivain, la couleur s'avère ainsi la caractéristique de celle du peintre. L'occurrence du jaune dans la production littéraire de Gracq met en question son style. Car « le style, pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision »⁶²⁰. Nous nous demandons si le romancier essaie de faire de sa fiction une œuvre à voir.

Le secret de l'attachement à cette couleur, Gracq l'explicite dans *Lettrines 2*. Il se rapporte effectivement à son passé et plus exactement au souvenir de l'enfance lié à la « promenade vers le Marillais pour la fête de l'*Ange-vine*, qui est le 8 septembre ». C'est pour cela que cette couleur s'attache chez lui à l'odeur même de l'automne commençant. Un lien intime est donc tissé entre lui et le jaune, couleur du paysage et du temps biographiques. Gracq ajoute ensuite que « tous les *jaunes* du peuplier, du jaune flamboyant, immatériel et spectral d'octobre, au miel brun doré, vernissé et poisseux de gros bourgeons d'avril qui se déplissent, sont sans exception des jaunes de Gauguin »⁶²¹. Tout jaune apparu dans l'écriture gracquienne est exclusivement associé à ce peintre, il devient la coloration favorite d'un peintre et d'un écrivain. Ainsi un rapport fort naît-il entre l'activité de l'écriture, l'automne et le jaune pictural. Dans *Préférences*, l'écrivain explique ce type de lien :

« L'envie de commencer un livre m'est presque toujours venue à de telles périodes »⁶²².

Et encore dans *Lettrine 2* :

« 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. Ces heures-là, heures entre toutes les heures de l'année, sont toujours venues à moi avec une promesse ou avec une sommation »⁶²³.

Gracq croit que l'association de ces trois éléments lui porte une « promesse » qui est sans doute celle du livre comme projet. Ailleurs dans *Lettrine 2*, il affirme que cette saison reste par excellence le moment privilégié de la production. Dans un autre sens, l'activité de l'écriture s'épanouit chez lui en cette période. Ce n'est donc pas seulement le passé qu'évoquent l'automne et le jaune. Ils lui promettent aussi l'avenir. Une lecture attentive de ce passage nous laisse croire que Gracq a tendance à faire de l'activité de l'écriture une tentative de peinture. Les détails qu'il donne à propos de circonstances accompagnant

620 Cité par BOYER, Philippe. « Vues en peinture d'Odette », in *Proust et ses peintres. op. cit.*, p. 19.

621 GRACQ, Julien. *Lettrines 2. op. cit.*, p. 278.

622 GRACQ, Julien. *Les Yeux bien ouverts. op. cit.*, p. 846.

623 GRACQ, Julien. *Lettrines 2. op. cit.*, p. 365.

l'acte d'écrire font de sa page une palette. Tout laisse penser que la lumière solaire et l'ombre de sa plume concourent à faire des dessins sur l'espace délimité de la page. Jeter les mots sur la page devient l'équivalent de poser les couleurs et les tons sur la toile. Ecrire et dessiner résultent alors de la production littéraire qui est mise en compétition avec la peinture. Par là, les mots acquièrent une valeur picturale. Une question s'impose : Gracq se met-il à la place de Gauguin ?

Le jaune apparaît dans les autres récits mais d'une manière moins fréquente. Dans une statistique publiée par G. Matoré concernant les trois récits de Gracq *Un beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*, l'auteur mentionne que le jaune n'y occupe qu'une place secondaire par rapport aux autres couleurs : 3%, 3% et 7,5%⁶²⁴.

« Ecrire comme on peindrait permet [...] de retrouver l'effet de la peinture, d'atteindre un rendu pictural par la littérature »⁶²⁵ affirme Daniel Bergez. Cette tendance d'écriture s'affirme chez Gracq, elle est soutenue par le caractère visuel de son inspiration. Les objets décrits dans ses écrits romanesques reçoivent souvent une illustration picturale grâce à l'emploi soigné de la lumière et à sa sensibilité aux couleurs ou aux formes. L'écriture ne fait donc que s'approprier les signes picturaux et les installe dans le code discursif du récit. De ce fait, ils se montrent comme un objet essentiel de discours. L'écriture d'*Au château d'Argol* reste un prototype, elle insère l'énoncé métapictural dans le plan de l'énonciation. La page 16 présente un bon exemple de l'intégration de plusieurs couleurs dans le contexte : « bleu profond », « couleurs grisâtres », « taches sombres », « blancs », « vert » à deux reprises, « obscur », « bleuâtres ».

Placé généralement dans un lieu non familier, le personnage gracquien cherche à lire le paysage qui lui est inconnu. Son œil, rôdant dans le paysage alentour, se fixe sur des objets précis et lumineux. Aldo dans *Le Rivage aux Syrtes* ne manque pas de donner des visions qui s'organisent selon des valeurs plastiques :

« Les roseaux à tige dure qu'on appelle l'ilve bleue, verdissant au printemps pour une courte période, secs et jaunes tout le reste de l'année, [...] croissaient là en massifs épais [...] à ma gauche, sur les lagunes ternes comme une lame d'étain et bordées d'une langue jaune où mourait avec indécision le jaune plus terne encore des chaumes obsédants »⁶²⁶.

624 Cité par VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*. op. cit., p. 147.

625 BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin, 2004, p. 192.

626 *Le Rivage des Syrtes*, p. 611.

La description est en effet une variation littéraire sur le sujet pictural, révélant un penchant pour les adjectifs de la couleur : « bleue », « jaunes » à trois reprises, tandis que le participe présent « verdissant » souligne une présence métonymique du vert. La picturalité du texte littéraire est assurée par ce regard qui, en circulant, donne une variation visuelle sur une scène décrite à la manière de la peinture impressionniste. Quant à l'écriture, elle la saisit comme un espace à peindre.

Les techniques picturales, surtout l'emploi de la couleur et de la lumière, singularisent le style de Gracq. Outre qu'elle s'opère sur le côté émotionnel de celui qui la regarde, la couleur se caractérise par une possibilité suggestive. En sentant la qualité imagée du texte, le lecteur peut deviner le caractère morne de l'espace gracquien. Le choix tombe souvent sur des couleurs soit fades soit sombres. La couleur devient un autre moyen d'expression, c'est pour cela que l'écrivain y recourt.

2- Référence picturale et inspiration littéraire

La référence picturale peut constituer quelquefois un sujet de réflexion pour Gracq, en produisant dans ce cas une mise en abyme d'une œuvre d'art à l'intérieur de l'œuvre narrative. Cependant, le principe de transposition ne consiste pas à la commenter, mais à la considérer comme un principe d'inspiration, c'est-à-dire qu'elle n'est pas oubliée au profit de la création littéraire. Elle est plutôt recréée par les moyens d'un autre art. L'écrivain se montre très vigilant de trouver, par les moyens de la langue, un équivalent le plus juste possible de l'effet esthétique produit par l'œuvre d'art. Tel est le cas de la gravure d'Amfortas trouvée dans la chambre d'Herminien. Celle-ci fait l'objet, comme le montre Patrick Marot, d'une description hyperbolique⁶²⁷. Description qui montre sans cesse l'impuissance du langage littéraire à l'égard du charme pictural. Les expressions : « incroyable », « insondable », « à peine croyable », « prodigieuse », « merveilleuse » et « singulière » en témoignent. Elles mettent en cause la capacité de celui qui les utilise par rapport à l'artiste qui réussit à manifester les expressions de joie et de douleur des personnages qui la composent. Plusieurs fois, l'écrivain mentionne le trouble qui atteint son spectateur, en interprétant le côté esthétique de la gravure.

Revenons maintenant à cette œuvre d'art anonyme, pourtant doublement définie grâce à deux grands artistes. Son style s'apparente, ajoute Gracq, « de très près par le style à certaines œuvres les plus hermétiques de Dürer », tandis que son temple « aux proportions

⁶²⁷ MAROT, Patrick. *art. cit.*, p. 131.

gigantesques, d'une architecture lourde, violente et convulsive »⁶²⁸ évoque des architectures gravées par Piranèse. Le pictural est ancré au texte d'Argol à la faveur des noms de ces deux artistes. L'écrivain se montre aussi très attentif à élaborer la propriété singulière de chacun de ces deux référents qui laissent leurs marques sur tous les côtés de la gravure. Celle-ci est donc décrite par rapport aux références connues, d'où sa valeur artistique qui sollicite l'attention d'Albert. La description donnée paraît minutieuse et exacte, elle explore intelligemment le domaine de l'art plastique. Des termes appartenant au langage pictural imprègnent le texte littéraire : « gravure(s) » à trois reprises, « dimensions », « bords », « ondulés », « doigts », « œuvres » à six reprises, « artiste » à cinq reprises, « style », « architecture », « surfaces », « lisses », « verticale », « profondeurs », « visages », « peindre », « perfection », « harmonie », « ressources », « techniques », « spirituelles », « spectateurs » et « composition » deux fois répété, « figure » « visible », « inspiration », « main », « coins »⁶²⁹. L'effet produit est sans doute pictural. L'écriture picturale ne cache pas cependant l'admiration que l'écrivain porte à ces deux peintres-graveurs. Cette admiration est traduite sur la page par des mots exaltant les artistes et leur travail. A propos de Dürer, le discours de l'écrivain salue « l'insondable amour qu'il avait pour son travail » et qualifie Piranèse de grand « génie »⁶³⁰.

Au-delà de cet effet, le tableau gravé à partir du cycle du Graal participe également à l'élaboration de l'histoire. La description du pictural ne néglige pas sa valeur littéraire qui a la faveur d'expliquer l'intrigue. En effet, le mythe qui demeure la source de l'inspiration littéraire constitue aussi le contenu de la représentation, tout en occupant le cœur de la gravure. A la vue de cette œuvre, Albert se remémore l'épisode de la chapelle où l'image de Heide vient à l'esprit lors de l'écoute des dernières notes livrées par Herminien. La peinture le ramène soudainement à la musique et par conséquent à Heide. La rencontre de ces deux arts ne se passe pas sans évoquer quelque chose d'important. A vrai dire, la perception visuelle et auditive agit conjointement pour assurer au spectateur la compréhension de cette représentation. Ce qui est exclu du plan narratif est révélé par le travail artistique. Sa description étalée presque sur trois pages permet au lecteur de saisir l'enjeu du récit. L'art remplit donc la défaillance de la langue, il dit tout ce que la narration

628 *Au château d'Argol*, p. 84. Dürer est cité deux fois dans le chapitre intitulé « La Chambre » : « [...] et les fusées de la lumière qui traversaient la chambre et paraissaient l'étayer comme des poutres rappelaient alors à l'esprit d'une manière frappante l'atmosphère extraordinairement *sereine* dont Dürer a entouré la figure de l'Évangéliste », p. 82. Tout effet de lumière doit passer par l'œuvre de cet artiste qui devient le médiateur entre le texte et le lecteur. Le texte est entouré donc dès le début par ce halo pictural.

629 *Au château d'Argol*, pp. 83-85

630 *Ibid.*, p. 84.

n'arrive pas à exprimer. Ce qui veut dire que l'existence du pictural est ici nécessaire. Il définit implicitement les personnages d'Argol par rapport à cette gravure représentant les souffrances du roi Amfortas. L'enjeu du récit se développe et se dévoile dans la représentation de l'œuvre d'art. Cela explique l'intérêt exceptionnel qu'accorde l'écrivain à la gravure devenant l'objet premier du discours durant ces pages. C'est pour cela qu'il nous paraît tout à fait légitime de parler d'une mise en abyme dans ce récit. Il s'agit d'une création à l'intérieur d'une autre création. La picturalité du texte s'affirme encore, quand Gracq invente une situation pareille à celle entre le spectateur et le tableau. Il crée deux espaces distincts : celui du pictural et celui du spectateur, et n'oublie pas de mettre à distance son personnage-spectateur. Jamais l'espace du personnage n'est confondu avec celui de l'objet artistique, les deux restent bien séparés. Et le contact se restreint par essence dans la vision. Albert regarde et décrit la gravure. Ce qui signifie que l'acte diégétique (le fait du regard) et le texte narratif (le fait de rapporter cet acte) se correspondent. Il est nécessaire de signaler que la description n'est pas focalisée uniquement sur le tableau, mais aussi sur l'acte visuel comme déchiffrement. La lecture par l'œil alimente la certitude que la gravure (placée dans un lieu clos) livre le secret du récit.

Parcourue par le regard, l'œuvre d'art est décrite à travers les figures principales qui la constituent. Or, l'œil en reconnaît également un charme irrésistible dû à sa fabrication dont la trace est encore tangible :

« [...] les bords légèrement ondulés semblaient conserver les traces d'un maniement tout récent, et comme la chaleur mêmes des doigts attentifs qui l'avaient peu d'instant auparavant saisie, puis reposée, comme dans l'acte d'une perpétuelle et extatique contemplation »⁶³¹.

Nous pouvons dire que l'acte manuel engendre le contact visuel. Par ailleurs, plusieurs passages dans le texte enregistrent les effets du style, ils reviennent de temps en temps rappeler la qualité de la facture et le génie de l'artiste. Loin de la technique et du savoir-faire, la description de la gravure révèle une passion : passion du côté du sujet regardant qui parvient à la décrire minutieusement. En la parcourant, le regard glisse du contemplatif à l'interprétatif, en distinguant trois plans étagés : Amfortas et Parsifal constituent le premier plan de la composition, Kundry et Gurnemanz le second, les chevaliers l'arrière-plan. Le pictural est donc décrit selon l'ordre du visible, sa spatialité est concrétisée par des relations hiérarchiques entre les personnages. Le texte ne manque pas à son tour d'afficher

631 *Au château d'Argol*, p. 84.

des opérateurs de description : « au centre », « le cœur de toute la composition ». Voilà une autre preuve de la picturalité du texte gracquien, qui implique la perspective dans le travail intellectuel. Ce qui est surprenant encore, c'est que la spatialité de la gravure incarne d'une manière ou d'une autre celle du récit. Elle s'organise autour trois vecteurs : linéaires, verticaux et horizontaux, formés par les « voûtes », les « murailles », le « rayon du soleil » et la « lance »⁶³². Le jeu de la lumière et de l'ombre, du haut et du bas, du feu et du sang, qui motive le récit constitue les éléments de la description de cette œuvre d'art. La déclaration de l'« Avis au lecteur » affirmant que ce récit est la « *version démoniaque* » du mythe de Graal y trouve son retentissement. Fait de quelques « minuscules dimensions », le pictural est l'image d'un récit étalé sur 92 pages. Pour ne pas gâcher le plaisir de la lecture, Gracq l'expose dans l'avant dernier chapitre, tout en laissant à son lecteur le choix de finir ou non la lecture. L'écrivain, en tenant compte de l'effet de pictural, retarde intentionnellement sa présence pour deux raisons : il ne veut pas, croyons-nous, que l'art remplace définitivement l'écriture ; deuxièmement il n'est pas de ce type qui délivre facilement l'enjeu de son écrit. Le lecteur doit attendre jusqu'aux pages 84 et 85 pour saisir le dénouement.

Le récit d'Argol présente un modèle exceptionnel de l'intégration du pictural dans les fibres de son tissu littéraire. Nombreuses sont les références picturales qui le régissent effectivement sur le plan narratif. Cette strate intertextuelle jugée poétique par Gracq devient une nécessité littéraire pour exprimer le non-dit du texte. Le récit ne peut pas être lu exclusivement du point de vue littéraire. Le lecteur devrait prendre en considération sa valeur esthétique redevable à la diffusion de l'art plastique dans ces lignes. Chaque élément essentiel du récit se trouve rapproché d'un autre élément pictural, au point que le récit s'avère comme une composition du pictural. Nous nous rappelons que le paysage d'Argol vire à l'estampe japonaise, la façade du château est comparée aux palais de Claude Gellée, le jaune des coussins fait penser à Gauguin, un effet de lumière rappelle Rembrandt. Tout cela travaille ensemble, en faisant du récit un art composite. Argol est une œuvre d'art recréée par le style de Gracq. Tout ce qui est dit dans le récit est déjà peint ou décrit ailleurs. La recréation d'une œuvre littéraire par l'enjeu de la machine intertextuelle du pictural met en cause l'écriture du texte argolien, parce que tout ce qui advient n'est que répétition.

3- Reflet des Syrtes : portrait d'Aldobrandi

⁶³² *Ibid.*

Lorsque le texte introduit par les mots le pictural dans sa texture, l'invisible a la probabilité d'être dévoilé. Car la fonction du tableau dans le texte n'est pas loin de celle du miroir. Les deux permettent pour Liliane Louvel de voir ce qui se cache derrière le visible. C'est par le biais du pictural que la tension du texte se rend compte. L'insertion du tableau dans les fibres du *Rivage des Syrtes* paraît beaucoup plus nécessaire que secondaire, car il laisse voir l'invisible ou plutôt l'avenir du pays. Nous savons bien que le texte s'abstient de raconter les détails, après le déclenchement des trois coups de canons annoncés dans les dernières lignes du chapitre 9 « Une Croisière ». Les trois chapitres qui suivent restent au niveau diégétique sans intérêt. Le lecteur n'est jamais informé de ce qui s'est passé après la déclaration de guerre. Seul le tableau placé dans la chambre de Vanessa devient le support, en évoquant l'avenir d'Orsenna. Signalons qu'il ne représente pas en totalité un portrait comme dans la peinture et qu'il est composé de deux plans. Tandis que le premier plan représente la figure de Piero Aldobrandi, le deuxième fait voir le destin d'Orsenna à l'image du Farghestan incendié. Autrement dit, le tableau accorde une place à l'action, tout en s'inscrivant dans l'économie générale du récit. Le pictural s'avère ici une contrainte non négligeable, il révèle ce que les mots évitent de dire. Il n'est jamais superflu, mais au contraire indispensable pour le personnage-spectateur (qui regarde le tableau) et pour le lecteur (qui lit le texte). A vrai dire, le tableau est considéré comme une modalité de signification dont nous ne pouvons pas faire l'économie. Il comble la lacune de la narration. Le fait qu'il soit accroché au mur rend l'événement présent. Dès que son œil le croise, le spectateur se rend compte d'emblée des résultats de cette guerre. Quant au lecteur, il se contente de l'image picturale qu'actualise l'écriture. L'invisible se dévoile pour lui grâce aux mots que le tableau interprète en image. Autrement dit, la chaîne du langage est transformée en une image. Par là, l'intégration du pictural accorde au texte une qualité visuelle douée en même temps du sens. Il s'agit cependant d'un tableau fictif et non pas réel, c'est-à-dire qu'il n'est pas signé par un peintre célèbre. Le nom de celui-ci reste inconnu (Longhone), c'est une création pure de l'écrivain⁶³³. Il n'a pas de référence dans l'histoire de la peinture. Ni le peintre ni le tableau n'obtiennent de support dans la réalité.

633 C'est le seul nom de peintre fictif apparu dans l'œuvre romanesque de Gracq. Michel Murat pense que ce nom peut être inspiré par celui du peintre vénitien Alessandro Longhi. Partant de la morphologie du nom, Bernard Vouilloux fait référence à Longhi et à Giogrione. A ce titre, plusieurs noms sont proposés : le sculpteur Silla Giacomo Longhi, Pietro Falaca dit Longhi et Giuseppe Longhi. Ce qui compte ici, ce n'est pas de savoir le véritable peintre qui inspire Gracq ce nom, mais ce qu'apporte le pictural au récit. Vouilloux conclut que le nom Longhone vaut aussi par sa fonction dans le système. Sa crédibilité est confortée par le fait que le radical « Longh » et le suffixe « one » sont productifs dans l'histoire des arts plastiques.

Le choix est tombé sur ce nom en raison de sa résonance qui rime bien avec les autres noms du récit.

Certes, le texte des pages 645 à 647 est interprété en image picturale, mais le lecteur n'a devant les yeux que du noir dispersé sur le blanc. Il est partagé entre ce qu'il tient dans les mains et ce que l'écrivain a voulu comme invention. Il lui faut reconstruire ce tableau disséminé en une série de signifiants épars sur l'espace de la page. L'image qu'il peut constituer ne renvoie pas forcément à l'image mise en texte ou vue par le narrateur. L'image narrativisée par la chaîne du langage devient autre chose, un « iconotexte » comme l'appelle Liliane Louvet. Cependant, passer du texte à l'image et inversement suscite le « tiers pictural » dans son esprit, défini comme « une dynamique, un mouvement, une énergie qui entraîne un surplus de sens et d'affect, de rêverie qui danse entre les deux [texte et image], dit qu'il n'est ni l'un ni l'autre, mais l'un et l'autre »⁶³⁴. Ce tiers deviendrait l'image flottante qui est suggérée par le texte mais faite de mots. De ce fait, le texte devient visuel, oscillant entre le visible et le lisible. Il concrétise à la fois l'objectif de l'art plastique et de l'art d'écrire. Nous nous demandons si cela forme le véritable objectif de Gracq, lorsqu'il décide d'intégrer la référence picturale dans ses écrits. En tant qu'art, la peinture est la représentation du réel, c'est-à-dire qu'il donne à voir le visuel et non pas le visible. Par là, l'art pictural s'apparente à l'écriture gracquienne qui vise à offrir une image visuelle de son espace. Pourtant, l'image que le lecteur peut reconstituer ne coïncide pas souvent avec celle du texte. Nous finissons par dire que la projection picturale dans le texte littéraire permet de voir, de rêver, d'aller du côté du visuel.

La production de l'être en image trouve place aussi dans l'écriture de l'écrivain et révèle l'apparition d'une nouvelle technique picturale dans ses écrits :

« Je me retournai vers la pièce noire [...] 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, par sa présence presque indiscrete et une sensation inattendue et gênante de proximité, d'être venu soudainement émerger à la faveur de ma distraction sur cette surface lunaire »⁶³⁵.

Etant l'origine de trouble et de fascination, le portrait devient, comme nous l'avons remarqué, l'objet premier du discours : sa description s'étale sur quatre pages. Sa présence est considérée comme un moment décisif dans le récit, car il donne à voir l'image future

634 LOUVET, Liliane. *op. cit.*, p. 235.

635 *Le Rivage des Syrtes*, p. 644.

d'Orsenna. Si le roman français connaît, depuis Jean-Jacques Rousseau, l'intervention du portrait de l'être aimé dans l'intrigue, il n'en va pas de même chez Gracq. Celui-ci insère, dans les dernières pages du chapitre « Une visite », le portrait d'un personnage espion, agent mais absent en même temps du récit. Le portrait a le privilège d'immortaliser ses traits et ses faits, il inscrit sa présence dans le moment actuel. Le poids de cette présence, Aldo l'a bien senti, quand il dit : « il y avait eu un tiers entre nous [lui et Vanessa] »⁶³⁶. Son regard est attiré par le tableau comme par une personne vivante. Cela explique le malaise qui l'envahit lors de son entrée dans la chambre de Vanessa. Cette présence, Gracq la confirme encore une fois par le choix du verbe « jaillir », comme si le personnage était sorti de l'état de stabilité que lui impose le tableau pour devenir un personnage doué de mouvement. Son rôle est de guetter l'événement venu de loin, alors que le statut de Vanessa et d'Albert se définit dans l'histoire par rapport à lui. A vrai dire, il est la métaphore de ces deux personnages. La véritable valeur du tableau provient du fait qu'il illustre l'espace du récit. L'espace de la représentation ne se restreint pas uniquement à celui du tableau, au contraire, il s'élargit pour comprendre celui du récit. Le personnage, en sortant du cadre limite du tableau, provoque les autres et engendre l'action. La vue du portrait est un facteur qui conduit à accélérer l'acte de la transgression commis par Aldo. C'est pour cela que cet acte doit être lu comme effet du regard expressif jeté par l'espion sur la mer lointaine. Ce n'est donc pas par hasard que Gracq met le tableau à mi-chemin d'Aldo (chapitre 5). Il est un agent provocateur de l'action : l'histoire ne respecte pas un ordre précis, elle suit simplement une fatalité dont le spectateur subit la fascination. En revanche, le tableau décèle les conséquences de la transgression, en donnant une vision ultérieure du pays à travers le passé qu'occupe l'arrière-plan du portrait : « Les dernières pentes boisées du Tängri, descendant jusqu'à la mer en lignes molles, formaient l'arrière-plan du tableau »⁶³⁷. Le spectateur ajoute ensuite que cette ville est plongée dans les flammes. Quant à son premier plan, il est crevé par le visage d'Aldobrandi : « [...] le sourire inoubliable du visage qui jaillissait comme un poing tendu de la toile et semblait venir crever le premier plan du tableau »⁶³⁸. Autrement dit, le côté pictural est respecté dans l'écriture de ce tableau donné en perspective sur des plans étagés. Ce qui veut dire que le narrateur a bien assumé le rôle du spectateur. La description qu'il rapporte dépend de sa perspective.

636 *Ibid.*, p. 645.

637 *Le Rivage des Syrtes*, p. 645.

638 *Ibid.*, p. 646.

Couleur et dessin se combinent dans ce tableau pour en faire un ensemble signifiant. Le spectateur parle d'une véritable syntaxe picturale qui ordonne les différents éléments constitutifs de l'œuvre d'art comme les mots dans la phrase. Par exemple, le rouge, emblème militaire d'Orsenna, devient la couleur apparente du tableau. L'écriture ne manque pas d'ailleurs de manifester sa prédominance, des sémèmes variés l'actualisent : « incendie », « rose rouge » deux fois répété, « écharpe rouge », « fleur sanglante »⁶³⁹. A ce titre, le tableau produit, comme l'affirme Daniel Bergez, des signes sous la représentation des choses. « L'un des buts essentiels de la peinture de Picasso, souligne Michel Leiris, [...] c'est de créer des signes »⁶⁴⁰. Nous nous demandons si Gracq donne un statut du peintre, quand il présente à ses lecteurs ce tableau écrit. Sous le signe de cette couleur, le lecteur peut saisir le parallélisme final entre la ville incendiée (Farghestan) dans le tableau et l'image d'Orsenna détruite dans le texte. Elaboration des signes et non pas construction de signification : telle semble la tâche nouvelle de la peinture et qui n'est pas tout à fait éloignée de celle de l'écriture de Gracq. Par là, ses écrits soulignent une parenté avec les tableaux.

La picturalité du texte s'enregistre sur plusieurs niveaux : tout d'abord, l'appel au pictural est un élément suffisant à lui-même pour prouver la valeur pittoresque de l'écriture romanesque de Gracq. Cela veut dire que l'image doit passer par le texte et par le discours afin d'avoir accès à une signification complète pour le récepteur. Riche en signes, le langage est à l' hauteur de la mission, il donne vie à un personnage et à une scène sans qu'il ait besoin de les camper visuellement. L'écriture fait donc l'économie d'un tableau. Le passage décrivant le portrait est un de ceux qui dévoilent le mieux. Le dévoilement nécessite le recours à des termes appartenant à la fois au champ lexical de la peinture et de la description : « noir(e) » à trois reprises, « portrait(s) » à quatre reprises, « surface », « tableau » à six reprises, « sombre(s) » à trois reprises, « ombre », « coin », « œil », « lumière(s) » à deux reprises, « regard » quatre fois répété, « yeux » à deux reprises, « perspective » à deux reprises, « œuvre(s) » à trois reprises, « touche », « chef-d'œuvre », « peint », « vernis », « arrière-plan », « cadre », « peinture », « pittoresque », « toile », « premier plan », « rouge » à deux reprises, « scène » à deux reprises, « vision », « paysage », « rajeunissait », « verni », « phosphorescence »⁶⁴¹. Tous ces termes mettent en scène un tableau littéraire et confirment la picturalité du texte gracquien.

639 *Ibid.*, pp. 646-647.

640 Cité par BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture. op. cit.*, p. 73.

641 *Le Rivage des Syrtes*, pp. 644-647.

Que la peinture soit évoquée, dans les écrits romanesques de Gracq, à travers le paysage ou le personnage, montre l'intérêt que l'écrivain accorde à « la plante humaine » dans ce que nous appelons l'écriture picturale de Gracq ou l'esthétique gracquienne.

III- Picturalité de la page gracquienne

La représentation de la parole et de la pensée par des signes conventionnels sur l'espace blanc de la page est dite écriture. Roland Barthes la définit par rapport à la langue et au style. Pour lui, l'écriture est tout d'abord « une réalité formelle », ainsi « l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le continu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total, et le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain Bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui ». De ce fait, l'écriture s'entend comme « fonction » chargée d'exprimer le rapport entre la création et la société. Elle est aussi une liberté dans le geste du choix autant que dans sa durée⁶⁴². Dans son article « La poétique du figural dans l'esthétique de Francis Ponge », Annette E. Sampon affirme qu'un des problèmes confrontant le monde au début du XX^e siècle provient du fait que l'homme devient un verbal. Autrement dit, il perd sa capacité de visualiser, désormais les mots n'évoquent plus d'images, ils sont réduits à de simples moyens pour classer ou pour désigner. Le rôle des auteurs se manifeste dans la bonne intention de rendre aux mots leur épaisseur et leur pouvoir visuel. Julien Gracq, comme Francis Ponge, recourt à de multiples techniques dans le seul objectif de mettre en valeur le contenu de l'écriture. Il lui confère une dimension plastique où l'espace textuel et l'espace plastique convergent pour créer un espace figural. L'écrivain ne cherche pas seulement la lisibilité dans l'écriture mais aussi la visibilité. Il est donc tout à fait légitime de considérer Gracq comme un écrivain visuel et d'esthétique picturale. La poétique du figural, d'après l'auteur de cet article, est une des nouvelles formes poétiques qui caractérisent la littérature du siècle précédent. Elle vise le langage et cherche à lui rendre sa force visuelle. L'insertion des forces du figural dans l'espace textuel permet d'ouvrir un autre espace, ce

642 BARTHES, Roland. *Le Degré Zéro de l'écriture*, suivi de *nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972, pp. 14-17.

qui « oblige le lecteur à franchir le seuil du signifié pour se sensibiliser au signifiant »⁶⁴³. Gracq relève le défi au signifié et à l'espace textuel, en utilisant des moyens qui ralentissent la lecture. Il ne s'agit pas pour lui de raconter quelque chose de différent mais aussi de faire voir le texte. L'œil, en parcourant son texte, s'arrête sur certains signifiants où convergent le dire et le voir. Le lecteur se trouve transformé inconsciemment en spectateur de ses textes, il est obligé de franchir un nouvel espace où le texte lu devient un texte vu.

Ce qui nous intéresse maintenant, c'est de voir comment l'écriture gracquienne élabore un texte visuel et crée la spécificité de l'écrivain par rapport aux autres. La disposition de la parole sur la page nous intéresse aussi. Avec la révolution informatique, plusieurs types de caractères sont mis à la disposition de l'écrivain. La typographie devient un moyen de faire jouer l'écrit sur la page, en la rapprochant de l'art plastique. Certes, nous ne voyons pas de dessins, de calligrammes, mais l'écriture fait voir par le seul fait de la graphie. La plupart du temps, le texte est composé en caractères romains, les caractères inclinés vers la droite peuvent être utilisés dans certains cas. Mais, cela n'en va pas toujours ainsi pour Gracq qui prend en charge la liberté d'utiliser les caractères obliques. Le lecteur est frappé par sa fréquence excessive dans le corps du texte ; nombreux sont les mots mis en italique dans chaque récit. A titre d'exemple, nous soulignons quatre occurrences dans la deuxième page d'*Au château d'Argol* et d'*Un beau ténébreux*, deux dans la deuxième du *Rivage des Syrtes*, tandis que la première page d'*Un balcon en forêt* est marquée par trois apparitions. Les mises en italique « entrent, d'après Jacqueline Michel, dans l'aventure, ou plus exactement dans le rituel d'une écriture qu'(elle) aimerait qualifier à la fois d'initiatique et d'initiatrice »⁶⁴⁴. Les mots en caractère différent méritent toute notre attention, car ils donnent un nouvel aspect au texte et déterminent sa véritable signification. Pour Gracq, l'italique sert à mettre l'accent sur un mot clé, essentiel dans la phrase. Ce mot distingué par ses caractères différents est « un mot carrefour ou un mot piège »⁶⁴⁵, ayant son poids dans la phrase. La typographie en italique confère en effet au mot et à la phrase, dans

643 SAMPON, Annette E. « La Poétique du figural dans l'esthétique de Francis Ponge ». Dans *The French review*. Feb. 1987. Vol. 60, no. 3, p. 340.

644 MICHEL, Jacqueline. « La Puissance imageante de l'italique dans les récits gracquiens ». Dans *Julien Gracq : actes du colloque international, Angers, 21-24 mai 1981. op. cit.*, p. 420.

645 GRACQ, Julien. *Entretien avec Jean-Louis Tissier. op. cit.*, p. 1206. Dans *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Gracq définit l'italique comme « une sorte de coefficient algébrique fait pour multiplier magiquement sa puissance, le faire littéralement exploser, que le mot se trouve d'un trait de plume mystérieusement affecté ». Le mot en italique « est destiné à faire sentir, par rapport à la phrase, la vibration d'un diapason fondamental, – indique le *jour* exact sous lequel elle doit être lue, à la façon très précisément d'une intonation parlée : il s'agit alors de ce qu'il serait légitime d'appeler la phrase « ton de voix ». *Œuvres Complètes I, op. cit.*, p. 503.

laquelle elle se trouve intégrée, une charge de sous-entendu mise en action. Grâce à ce mot, la phrase est solennisée et dotée d'une résonance autre parce qu'elle est mise au « diapason » d'un motif caché. Jacqueline Michel voit dans la chaîne des italiques d'un récit « une lisère sensible où s'enregistrent les mouvements d'interaction du dit et du non-dit du texte »⁶⁴⁶. Autrement dit, l'italique s'apparente d'une manière ou d'une autre à un élément pictural du tableau dont le non exprimé reste caché derrière les éléments apparents aux yeux du spectateur. Cela nous amène à parler de l'aspect ornemental de l'italique.

Loin de ce que signifie l'italique, le lecteur est aussi très attentif au terme pourvu d'un autre caractère. En prenant de la distance, il est amené à faire l'expérience d'un face-à-face, c'est-à-dire que sa position devient comparable à celle du spectateur devant le tableau. En tant que mode visuel de transmission des messages linguistiques, l'écriture arrête son regard. La moindre différence provoque sa curiosité et suscite des interrogations. Il voit que l'homogénéité du texte est troublée par ce qui est anormal. A vrai dire, le mot en italique influence l'écriture et l'espace pictural qu'est la page. La question primordiale qui peut sauter à l'esprit du lecteur-spectateur : cet alignement ne rappelle-t-il pas par exemple la calligraphie? Selon le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, le calligraphe est seul apte à reconstituer l'association originelle de l'écriture et de la peinture. Gracq veut-il se mettre en concurrence avec le peintre ? Toutes ces questions sont soulevées à la vue de l'italique au cœur des caractères romains. Nous nous demandons si c'est une tendance vers le pastiche de la peinture, si l'écrivain veut faire de la page une toile. La combinaison de l'espace blanc et du caractère oblique accorde à la page par conséquent une forme visuelle. Ainsi, le visuel s'insinue-t-il une autre fois dans l'espace textuel. Arrêtons-nous maintenant sur quelques pages d'*Un beau ténébreux* qui manifestent une singularité à propos de l'organisation du blanc et du noir sur l'espace du texte. Nous prenons la page 197 comme exemple : la page est composée en fait de quatre paragraphes séparés par des espaces blancs et par deux lignes pointillées (séparant les deux derniers paragraphes). Tout cela contribue à faire voir le texte d'une autre manière et à le lire différemment. Cependant une nouvelle forme visuelle intrigue le lecteur qui arrive à distinguer à l'intérieur de ce texte quatre mots en italique : trois (*détachement, voir et sont*) tracent les lignes du premier paragraphe et un (*Lohengrin*) se trouve dans le dernier. La mise en page de longues phrases, la ponctuation (les guillemets, les traits d'union, les deux points), le chiffre « 8 » : tout cela joue sur l'œil du lecteur-spectateur et le rend sensible à la picturalité de la page.

646 MICHEL, Jacqueline. *op. cit.*, p. 420.

La page 196 présente un autre exemple de la page visuelle à cause de ses paragraphes denses et hétérogènes, entrecoupés de grands espaces blancs. À l’opposé, un seul paragraphe long remplit l’étendue blanche de la page 181, tandis que la première ligne du deuxième paragraphe saute sur la page suivante. Toutes ces techniques ont le privilège d’accorder au texte gracqien la qualité du visuel. Multiples sont encore dans ce récit les pages qui attirent le lecteur par la forme spéciale de leur typographie, et qui provoquent l’impression d’être devant un espace pictural et non un espace de transcription. Tout cela est redevable à l’italique qui attribue au texte une vue *distinguée*. C’est encore André Breton qui en a établi l’usage. Parfois, le lecteur gracqien se trouve forcé de changer sa manière de lire selon un processus de décalage. Revenons maintenant à ce passage qui mérite d’être examiné :

« Pourquoi faut-il que je me représente Allan toujours hésitant sur cette crête, toujours baigné de cette lumière double, toujours jouant *sur les deux tableaux* ? »⁶⁴⁷.

C’est sur cette formule « *Sur les deux tableaux* » que se focalisent non seulement les lignes de force du texte mais aussi le regard du lecteur. Grâce à ces mots, un autre niveau d’écriture est suggéré. La mise en italique de « *sur les deux tableaux* » connote à l’évidence la véritable visée de l’écrivain qui tente, du temps en temps, de se mettre à la place d’un peintre. La description donnée dans les pages précédentes parle d’un double décor d’ombre et de lumière qui se rapporte au dernier acte de *Lohengrin* : il s’agit de la chambre noire et du jardin éclairé. Au lieu de se référer au terme « description » pour déterminer le rôle de son personnage dans le récit, Gracq utilise ici le mot « *tableaux* » au pluriel, en le distinguant des autres éléments de la phrase par ce caractère oblique. La volonté de faire de l’écriture une peinture se manifeste clairement à travers le choix du mot « *tableaux* » accentué par l’italique. Ainsi, la description de la chambre obscure et du jardin devient-elle, selon l’expression de Gracq, deux tableaux. Voilà une déclaration évidente qui surgit sur la surface de la page-toile portant la signature d’un écrivain peintre qui affirme la transformation de son écriture en tableau. Le doute qui nous gagne à l’ébauche de cette étude disparaît avec cet aveu clair de la part de l’écrivain. Nous concluons que l’italique met en relief un mode de fonctionnement particulier du texte qui se fonde sur une analogie avec la peinture. Le texte doit être perçu désormais comme une image munie d’un message mis à la disposition du lecteur à la faveur des mots. En revanche, cette image est constituée par les mots eux-mêmes (les lettres, la ponctuation, la

647 *Un beau ténébreux*, p. 199.

disposition typographique). D'où l'importance accordée à la valorisation du visuel dans l'écriture de Gracq.

L'italique envahit en réalité un grand espace d'*Un beau ténébreux*. En dehors de son emploi arbitraire déterminé par Gracq, deux lettres, portant la signature de Christel et d'Allan, sont écrites toutes entières en italique et occupent plusieurs pages du récit. Le recours à ce procédé d'écriture conduit à multiplier les pages visuelles. L'italique souligne aussi la citation des autres œuvres littéraires insérées à l'intérieur du texte gracquien. En d'autres termes, un nouvel espace textuel s'introduit dans le texte principal ; cela sert sans doute l'intrigue mais aussi distribue autrement la page-toile. Le travail du chapitre suivant se concentre sur l'insertion des textes étranges dans le texte gracquien. L'insertion littéraire s'opère également sur l'espace textuel et celui du roman. Outre l'impression de la picturalité qu'il provoque chez le lecteur, le texte extérieur tient, comme nous allons le voir, un rôle d'éclaircissement. Ce qui nous intéresse dans le chapitre suivant, ce n'est plus son côté esthétique mais plutôt sa fonction sur le plan diégétique du récit.

Chapitre 3

L'intertextualité : un principe de l'écriture gracquienne

Vu que notre intérêt primordial se porte toujours dans cette partie sur le texte gracquien lui-même, nous trouvons la nécessité de définir la spécificité des différentes séquences textuelles qui le composent. Etant donnée une articulation d'unités, le texte se définit selon Julia Kristeva « comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques »⁶⁴⁸. De ce fait, le texte est conçu comme un travail inlassable de la langue, qui dans l'objectif de se construire redistribue sur l'étendue blanche de la page des mots déjà dits. Il est donc un lieu de rencontre de plusieurs autres textes. Ainsi le texte de Gracq se bâtit à partir d'un ensemble de fragments variés. Outre l'effet de la représentation, l'intertexte entraîne le texte gracquien à dialoguer

648 KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké : recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. (Coll. Tel Quel). p. 113.

avec le texte extérieur et à accepter son espace⁶⁴⁹. De ce fait, l'écriture de l'écrivain semble une composition de plusieurs écritures contemporaines ou plus anciennes. Nous sommes curieuse d'observer le jeu mobile des signifiants qui constituent le tissu de l'œuvre et qui jouent sur son espace textuel et romanesque.

Gracq et l'intertextualité

Ecrivain et critique à la fois, Julien Gracq poursuit, semble-t-il, dans ses essais critiques le chemin de Julia Kristeva, tout en parlant, dans *Pourquoi la littérature respire mal*, du processus d'intertextualité sans l'évoquer explicitement :

« Tout livre se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui »⁶⁵⁰.

Le passage est un aveu net de Gracq qui voit dans chaque livre une transformation, une absorption ou plutôt une recreation d'un livre antérieur. De ce fait, le processus de l'écriture peut être compris comme une imitation de production littéraire préexistante, considérée comme un « épais terreau » dont s'inspirent sans cesse les écrivains de toutes les époques. C'est la source essentielle de leur culture et de leur formation. Cela d'après Gracq ne met jamais en cause l'originalité personnelle de l'écrivain, au contraire il la maintient dans une ligne. Par là, notre écrivain s'oppose à certains critiques qui accusent la créativité de l'écrivain par le retour aux écrits d'autrui. Parmi eux, surgit le nom de Nathalie Limat-Letellier pour qui l'avènement de l'intertextualité « désacralis(e) l'autorité de l'auteur, [...] le destitu(e) de son illusion d'originalité et [...] récuse par là même les prérogatives de l'œuvre finie, achevée, autonome ; le dénie de l'individualité, l'impersonnalité de l'acte d'écriture, tels sont les postulats de l'intertextualité dans sa première acception »⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ Les formalistes russes sont les premiers qui s'occupent de l'idée du dialogue linguistique. Citons Mikhaïl Bakhtine auquel s'attache la notion du dialogisme inhérent au langage. Pour lui, « le dialogue n'est pas seulement le langage assumé par le sujet, c'est une *écriture* où on lit *l'autre* ». Ainsi naît l'idée du dialogisme défini par une écriture qui est à la fois « subjectivité » et « communicativité ». Cité par Julia Kristeva. *Ibid.*, p. 149.

650 GRACQ, Julien. *Pourquoi la littérature respire mal. Préférences. op. cit.*, pp. 864-865.

651 LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Marie MIGUET-OLLAGNIER. *L'Intertextualité*. 1998. N° 637, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté. Besançon, p. 20.

Le discours de Gracq sur la légitimité des emprunts littéraires est le motif qui nous pousse à chercher les séquences extérieures imprégnant son texte. C'est en même temps une bonne occasion pour nous de connaître mieux sa lecture privilégiée, parce que l'écriture engage d'une manière ou d'une autre la lecture du romancier dans la production du texte. « Ecrire, car c'est toujours récrire, ne diffère guère de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture, elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture »⁶⁵². Nous remarquons que le texte romanesque de Gracq est une composition de divers discours ou de textes littéraires, manifestés soit sous une forme explicite et littérale : la citation, ou implicite et déformée telle que l'allusion. Les références littéraires si abondantes dans les deux premiers récits de Gracq sont moins nombreuses dans *Le Rivage des Syrtes*. Elles sont encore moins visibles et intégrées dans les fibres du texte sans marque apparente. Ce qui exige une attention vigilante de la part du lecteur pour les distinguer. Un nom d'auteur, un titre d'œuvre, un mot, une expression, une citation sans (ou avec) référence rarement en italique pénètrent la matière textuelle *d'Un balcon en forêt*. Quelquefois l'écrivain se contente de citer uniquement le titre du livre. C'est le cas où Gracq évoque explicitement dans la première page du récit le *Domaine d'Arnheim* d'Edgar Poe, sans se référer à un emprunt textuel. C'est le charme du voyage au bord de la rivière lente qui appelle le souvenir de la nouvelle de cet écrivain américain et qui incite au rapprochement⁶⁵³. Nous lisons aussi aux pages 49 et 50 d'autres références littéraires : le *Journal de Gide*, « un Shakespeare de poche » et les « *Mémorables de Swedenborg* », tandis qu'*Une saison en enfer* de Rimbaud est évoquée implicitement par ces vers dissimulés dans la structure de la phrase ci-dessous. Aucune allusion au poète ou au titre de l'œuvre n'est signalée, ce qui nous amène à parler d'un pastiche :

« [...] le meilleurs, maintenant, c'était vraiment le sommeil bien ivre sur la grève »⁶⁵⁴.

Le poète français apparaît discrètement une autre fois dans les lignes de la page 84 avec les signifiants « bateau ivre » qui désignent le titre d'un des poèmes les plus célèbres de

652 *Ibid.*, p. 32.

653 « Le visiteur quittait la ville de grand matin. Pendant l'avant-midi, il passait entre des rives d'une beauté tranquille et domestique, sur lesquelles passaient d'innombrables moutons dont les toisons mouchaient de blanc le gazon brillant des prairies ondulées. Par degrés, l'impression de culture s'affaissait dans celle d'une vie purement pastorale. Lentement, celle-ci se noyait dans une sensation d'isolement, qui à son tour se transformait en une parfaite conscience de solitude ». POE, Edgar. *Domaine d'Arnheim. Histoires grotesques et sérieuses, Œuvre en prose*. Bibl. de la Pléiade, p. 952. Cité dans *Œuvres Complètes II*. Notes sur la page 3, n° 3, p. 1314.

654 *Un balcon en forêt*, p. 49. Rimbaud, dans *Une saison en enfer*, écrit : « Maintenant je suis maudit, j'ai horreur de la partie. Le meilleur, c'est un sommeil bien ivre, sur la grève ». Cité dans les Notes sur la page 49, n° 2, p. 1322.

Rimbaud. Reflet de la littérature préexistante⁶⁵⁵, *Un balcon en forêt* implique encore d'autres références littéraires dans ses lignes (*La légende dorée*, p. 47 ; *La Belle au bois dormant*, p. 107 ; les contes de fées, p. 9). Pourtant, il ne s'agit pas d'une critique, mais d'une lecture mise en œuvre et d'une pratique d'écriture. Les différentes références citées ici remontent à l'âge de l'enfance où Gracq se montre passionné par la lecture du patrimoine culturel et littéraire. La lecture est mise en disposition de l'écriture. Le récit s'avère comme un texte composite formé des éléments variés, qui est en train de la production. Toutes ces références littéraires multiplient les hypothèses du sens. En lisant le livre, le lecteur ne s'empêche pas d'imaginer être devant un de contes de fées. Les multiples allusions au bois silencieux renforcent chez lui cette sensation. Cela veut dire également que la signification du récit est placée sous le signe des textes insérés. L'évocation du bois dormant dans plusieurs places du récit fait penser au malheur et à l'angoisse attachés aux lieux ensorcelés dans les textes légendaires. Autrement dit, l'écrivain et le lecteur se joignent au processus de la production du texte. Il est à noter que toutes ces allusions littéraires sont mises au compte de Grange. Cela met son expérience et celle des soldats sous « l'ambivalence et de l'inquiétante étrangeté ». Grange et les autres mènent au bois une vie étrange et improbable comparable à celle du château dans *La Belle au Bois dormant*. Dans un autre sens, l'espace du réel est fusionné à l'espace imaginaire. Le recours au monde magique des textes écrits confère au réel vécu un sens d'irréel, comme si Grange voulait vivre pour toujours dans le souvenir littéraire de son enfance. Cela renforce chez lui l'impression de l'incrédibilité de la guerre et devient un moyen d'échappatoire. Du point de vue narratif, l'intertexte est entendu comme une réminiscence poétique menée par Grange qui vit encore dans les souvenirs littéraires de son enfance dans le but d'échapper à l'actualité amère de la guerre. C'est une astuce inventée par lui pour donner un nom à ce qu'il vit. Pour le lecteur, c'est un moyen de déchiffrement : armé de culture, celui-ci peut saisir d'emblée l'enjeu de l'intertextualité. Grange est à la fois dedans et dehors « dans un autre monde, celui d'un imaginaire tissé de souvenirs littéraires, où le conte occupe une place essentielle, référent à un univers pré-logique, hors du principe de causalité dans lequel se réfugie Grange quand l'angoisse le prend, pour une conjuration magique du danger »⁶⁵⁶.

655 Pour plus d'information sur les allusions intertextuelles dans *Un balcon en forêt*, consulter GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick et Stéphane BIKIALO. *Julien Gracq: Un balcon en forêt La Presqu'île*. Neuilly : Atlande, 2007, pp. 141-146.

656 GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick et Stéphane BIKIALO. *op. cit.*, p. 143.

Sur le plan de la créativité littéraire, l'intertextualité aboutit à l'accouchement d'un texte hétérogène ; elle demeure pour le créateur un mécanisme d'écriture, voire la matrice de son écriture romanesque. Loin de la référence littéraire, nous distinguons des recours à la *Bible* (que nous allons étudier plus loin) et à un texte banal que constitue ce morceau du journal mis en italique. Outre l'effet visuel qu'elle crée sur la représentation de la page gracquienne, la mise en italique annonce l'introduction d'un espace autre à l'intérieur de l'espace du texte étudié :

« Un chef d'îlot se noie dans le port de Lorient en faisant une tournée d'inspection. – Jusqu'à trente-huit ans un roman d'amour, après trente-huit ans un roman de gloire, telle fut la vie héroïque et légendaire de Kosciusko. – Pourquoi ne jouons-nous pas quelques mesures de « La Marseillaise » à la suite du « God save the King », demande aux Communes le brigadier général Spears »⁶⁵⁷.

Ce passage qui représente les soupirs des « courriers du cœur » est tiré du journal parisien : Paris-soir, numéro 13 octobre 1939⁶⁵⁸. Il a pour fonction de donner une vision du réel pendant la période de la « drôle de la guerre ».

Connu comme processus nouveau d'écriture élaboré à partir de l'interaction des énoncés actuels ou antérieurs, l'intertextualité engendre quand même un nouveau texte porteur du sens. C'est pour cela que notre attention se portera sur la recherche des intertextes dans les autres récits de Gracq. Pourtant, l'insertion ne se manifeste pas toujours comme une transposition littérale et explicite, elle subit dans la plupart des cas des modifications servant la création poétique de l'écrivain. Ainsi le va-et-vient entre les deux textes permet-il de déterminer le type du rapport intertextuel. Pour l'examiner, nous recourons à Gérard Genette, tout en adoptant sa méthode illustrée dans *Palimpsestes*. D'après lui, l'intertextualité est une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »⁶⁵⁹. Cette présence peut être explicite et littérale : c'est la forme la plus traditionnelle de l'insertion, il s'agit de la citation enserrée entre les guillemets avec ou sans la référence. Elle est quelquefois implicite mais littérale, c'est la pratique du plagiat, ou implicite et moins littérale, celle de l'allusion. L'auteur de ce livre propose, en effet, une approche plus fonctionnelle qui s'harmonise avec le type de l'insertion. Il utilise par exemple le terme d'« hypertextualité » pour désigner « toute relation unissant un texte B (qu'[il] appeler[a]

657 *Un balcon en forêt*, p. 48.

658 Voir Notes sur la page 48, n° 1, p. 1321.

659 GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982. (Coll. Poétique). p. 8.

hypertexte) à un texte antérieur A (qu'[il] appeler[a], bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire »660. Celle-ci se résume dans la pratique de la parodie ou du pastiche. Alors que la métatextualité décrit le rapport du commentaire unissant un texte à un autre dont il parle (la forme la plus conventionnelle de la critique), l'architextualité concerne la détermination de la qualité générique d'un texte. Quant à la paratextualité, elle désigne le rapport entre un texte et un autre par rapport à un titre, un sous-titre, des intertitres, des préfaces, des postfaces, un avertissement et un avant-propos. Gérard Genette ajoute ensuite qu'entre ces cinq types de transtextualité, il y a un rapport évident, c'est-à-dire qu'ils ne sont ni séparés, ni considérés comme des classes étanches sans aucune communication. Notre intérêt nous amène tout d'abord à repérer les intertextes intégrés dans le texte de Gracq, à examiner sa modalité et à voir ensuite comment ils fonctionnent à l'intérieur du passage étudié. L'analyse intertextuelle paraît l'outil le plus pertinent qui nous fait mieux connaître le tissage du texte gracquien et nous aide à déterminer par conséquent son hétérogénéité discursive. Autrement dit, il faut déconstruire l'unicité discursive du texte pour arriver à ses éléments constitutifs. L'intégration des textes extérieurs ne joue pas seulement sur la structuration de l'espace textuel, mais veut dire que nous reconnaissons l'espace de l'autre à l'intérieur du sien.

I- Intertexte explicite

1- Références onomastiques

Enchaînement de mots et des phrases, tout passage écrit est considéré comme la « jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur »661. En ce sens, il est intertexte ou plutôt lieu où se présentent les travaux des auteurs différents. Quel qu'il soit, le texte devient cette surface où se croisent et se neutralisent des énoncés des textes extérieurs. L'intertextualité le conditionne : plusieurs types d'énoncés appartenant aux autres le constitue, de sorte qu'il s'avère comme « un tissu nouveau de citation révolues »662. Il est donc le champ de la permutation des textes ; il n'apporte rien de nouveau, car le langage existe toujours avant lui et autour de lui. Or il ne s'agit pas toujours d'une imitation consciente ou des citations

660 *Ibid.*, p. 13.

661 DE BIASI, Pierre-Marc. « Intertextualité, (théorie de l') », in *Encyclopædia universalis*. Encyclopædia universalis France S. A, 2002, corpus 12, p. 323.

662 BARTHES, Roland. « Texte (théorie du) », in *Encyclopædia universalis*. Encyclopædia universalis France S. A, 2002, corpus 22, p. 463.

données avec des guillemets, mais plutôt d'une dissémination des signifiants qui lui assurent le statut de la « productivité »⁶⁶³. Notre attention se focalise ici sur des noms des personnages considérés comme des indices de leurs sources littéraires (Romantisme anglais) ou religieuses (la *Bible*) : Albert, Carlo, Christel. Le recours explicite à des noms propres met l'accent sur le rapport intertextuel que peut tisser l'œuvre de Gracq avec la source. Ce rapport dit « idéologème » se définit comme une « fonction intertextuelle »⁶⁶⁴. Du point de vue de la sémiotique, l'idéologème qui peut se concrétiser dans les différents niveaux de la structure du texte permet de le situer aussi dans la société et de l'histoire. En lisant attentivement *Au château d'Argol* et *Un beau ténébreux*, nous trouvons que le discours textuel de ces deux récits ne contredit pas trop celui de la référence. Au contraire, il porte tous les germes qui renforcent son lien avec elle. Par là, le texte gracquien affirme son inscription dans le contexte historique et social. Selon Julia Kristeva, accepter le texte comme un « idéologème » signifie le penser dans le texte de la société et de l'histoire :

« L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation *des énoncés* (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social »⁶⁶⁵.

La volonté de mettre son discours sous le signe de l'intertexte se montre claire chez Gracq, lorsqu'il décide d'emprunter aux textes d'origine ses signifiants. Par là, il exprime le désir d'entreprendre un dialogue de type linguistique avec eux. Outre qu'ils sont éléments d'inspiration, les intertextes deviennent aussi des éléments d'éclaircissement. C'est donc tout à fait évident que la lecture et l'écriture se rencontrent chez l'écrivain lors de la production d'un livre.

Nous essayons dans la présente étude de confronter les deux textes et de suivre le changement opéré sur la source pendant sa transposition dans le texte étudié. Nous nous interrogeons aussi sur l'importance que le nom propre accorde aux personnages dans leur univers romanesque. Est-ce que c'est le prénom qui leur donne un poids social ? Ou l'acquièrent-ils de leur monde propre au récit ? La réponse à ces questions se décèle au fur et à mesure de l'avancement de ce travail. Mais arrêtons dans un premier temps sur chaque prénom dans l'objectif de justifier ce lien intertextuel dû à un emprunt onomastique et de déterminer ensuite sa fonction dans l'économie intérieure de chaque récit.

⁶⁶³ KRISTEVA, Julia. *op. cit.*, p. 113.

⁶⁶⁴ KRISTEVA, Julia. *op. cit.*, p. 114.

⁶⁶⁵ *Ibid.*

1-1 Albert

C'est le prénom que l'écrivain prête au personnage principal de son premier récit *Au château d'Argol*. Ce nom tisse un rapport graphique et explicite avec Saint-Aubert (un des personnages des *Mystères du château d'Udolphe* de l'écrivaine anglaise Ann Radcliffe). L'allusion à cette référence dans l'« Avis au lecteur » chasse toute incertitude⁶⁶⁶. Albert n'est en effet que l'équivalent d'Aubert, les lettres /au/ en latin donnant /al/ en français⁶⁶⁷. Pour que l'emprunt ne soit pas tout à fait perceptible, Gracq enlève « Saint » et garde « Aubert ». Loin de la ressemblance onomastique, les deux phrases ci-dessous qui marquent la première page de chaque récit arrêtent notre lecture visant la recherche de l'intertexte :

« Il (Albert) était le dernier rejeton d'une famille noble et riche, mais peu mondaine »⁶⁶⁸ écrit Gracq.

« Le maître de ce château, M. Saint-Aubert, était le dernier rejeton mâle de la branche cadette d'une illustre famille »⁶⁶⁹ écrit Ann Radcliff.

Pour Julia Kristeva, le roman est une pratique sémiotique, c'est-à-dire un exercice d'écriture (ou une organisation des signes) dans lequel nous pouvons lire les tracés de différents énoncés. Un examen rapide de ces deux exemples appartenant à deux époques éloignées rend certaine la déclaration de cette écrivaine. Un nouveau texte se produit grâce à la transposition des énoncés antérieurs qui lui donnent un aspect autrement et influencent en même temps le sens. La transposition dit sans doute le désir de Gracq de dialoguer avec le texte de l'écrivaine anglaise, tout en instaurant un rapport de création à création. De ce fait, l'énoncé romanesque peut être compris comme une « opération », ou encore un « mouvement » qui lie voire qui constitue les arguments de l'opération. Ceux-ci dans un

666 Dans L'« Avis au lecteur », Julien Gracq met sur le même plan le roman noir et les nouvelles de l'écrivain américain Edgar Poe, quand il les associe dans une même phrase : « Puissent ici être mobilisées les puissantes merveilles des *Mystères d'Udolphe*, du *château d'Otrante*, et de la maison Usher ». Ce qui veut dire que son récit peut être lu dans la même ligne que ces œuvres-ci. Il est plutôt le point médiateur entre ces deux types de récit appartenant à deux siècles différents. L'écrivain avoue que grâce à sa lecture précoce de Poe remontant à l'âge de douze ou treize ans, il connaît le roman noir du Romantisme anglais. Le fait de ne pas mettre ces œuvres entre guillemets ou en italique signifie que Gracq se les approprie. Ce n'est donc pas surprenant si nous trouvons des traces onomastiques ou textuelles dans ses écrits. En parlant de sa propre expérience, ce dernier ajoute plus loin que « l'auteur ne fera que leur rendre un hommage à dessein explicite pour l'enchantement qu'elles ont toujours inépuisable versé sur lui ». L'enchantement qu'exercent ces livres sur lui le pousse à les introduire dans la texture de ces récits.

667 Nous partons de cet exemple: (chev)aus = (chev)al pour prouver cette équivalence. Voir ZINK, Gaston. *Morphologie du français médiéval*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 15.

668 *Au château d'Argol*, p. 7. C'est nous qui soulignons la séquence dans les deux citations dans le but de mettre en lumière la ressemblance.

669 RADCLIFFE, Ann. *Les Mystères du château d'Udolphe*, in *Les Evadés des ténèbres*. Paris : Robert Laffont, 1989, p. 3.

texte écrit sont des mots, des phrases ou des paragraphes⁶⁷⁰. Dans le cas de Gracq, la reprise du même temps verbal (l'imparfait à la troisième personne du singulier) suivi de la même chaîne nominale « le dernier rejeton » inscrit la première présence intertextuelle dans la structure d'*Au château d'Argol*. Le discours du narrateur gracquien révèle d'autres parentés sur le plan constitutif de l'œuvre. Les deux personnages soulignent une situation sociale comparable dans leur monde fictif : propriétaires d'un château, Albert et Saint-Aubert sont les premiers surgissements romanesques que le narrateur cite dans l'incipit de ces récits. En outre, les deux appartiennent à une famille noble. Le repérage intertextuel met en évidence le mouvement essentiel de l'écriture du texte et permet de se rendre compte de sa composition littéraire ; il révèle également une autre vérité liée à la constitution de l'intrigue. En l'occurrence, l'imitation onomastique mène à une autre de type structurel. Les deux récits s'ébauchent en réalité par les mêmes structures. Reproduire un texte passé, c'est entrer donc, comme l'affirme Roland Barthes, dans la prolifération indifférenciée de l'intertexte, c'est produire des écrivains et non pas des critiques⁶⁷¹. De ce point de vue, Julien Gracq se montre un grand producteur du texte.

Par ailleurs, les premières lignes du récit gracquien se rencontrent en ce point avec l'écriture d'Edgar Poe. L'évocation d'un héros appartenant à une famille célèbre fait penser à un procédé dont se sert l'écrivain américain. Le héros de ce dernier est connu ainsi par son ascendance noble et par sa race rare dont il représente la fin⁶⁷². Pour préciser exactement le type du rapport intertextuel détecté dans le texte d'Argol, nous trouvons que l'intertextualité marque la phrase de Gracq sur deux niveaux. Si le rapport intertextuel est abordé sur le plan du signifiant avec le roman d'Ann Radcliffe (c'est-à-dire sur un support textuel et littéral), le rapport avec le conte américain est moins littéral : il est élaboré sur le plan du signifié (c'est-à-dire du contenu de la séquence). Cette imitation narrative réapparaît également dans l'incipit du *Rivage des Syrtes*, quand le narrateur veut se présenter à ses lecteurs :

« J'appartiens à l'une des plus vieilles familles d'Orsenna »⁶⁷³.

La phrase décèle clairement l'influence qu'exerce la lecture d'Edgar Poe et du roman noir sur l'écriture de Gracq. Le jeune écrivain tente dans sa première tentative d'écriture

670 Voir KRISTEVA, Julia. *op. cit.*, pp. 113-116.

671 BARTHES, Roland. « Texte (théorie du), in *Encyclopædia universalis. op. cit.*, p. 465.

672 « Je savais toutefois qu'il appartenait à une famille très ancienne [...] J'avais appris aussi ce fait très remarquable que la souche de la race d'Usher, si glorieusement ancienne qu'elle fût, n'avait jamais, à aucune époque, poussé de branche durable » POE, Edgar. *Œuvres en prose*. Bibl. de la Pléiade, pp. 338-339. Cité dans les Notes sur la page 7, n° 2, p. 1148.

673 *Le Rivages des Syrtes*, p. 555.

d'imiter le style de ses maîtres, tout en transposant leur parole et leur écriture dans la sienne. Son écriture devient par conséquent un mélange composite de plusieurs écritures littéraires qui l'engagent d'emblée dans le mouvement de l'intertextualité. Ce qui signifie en même temps que le discours gracquien est hétérogène. L'écrivain, en insérant la parole d'autrui à l'intérieur de la sienne, dialogue avec l'autre texte et admet son espace textuel. D'après Mikhaïl Bakhtine, le concept de dialogisme se concrétise dès qu'une présence de l'autre s'affirme dans le discours propre. L'émergence du discours est conditionnée, semble-t-il, par un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre considérée comme une source de son inspiration :

« Deux œuvres verbales, deux énoncés, juxtaposés l'un à l'autre, entrent dans une espèce particulière de relations sémantiques, que nous appelons dialogiques. Les relations dialogiques sont des relations (sémantiques) entre tous les énoncés au sein de la communication verbale »⁶⁷⁴.

En revanche, l'intertextualité n'a pas de rôle exotique dans le texte de Gracq, au contraire elle participe à sa force et à sa signification. Elle est porteuse de sens mais fonctionne différemment d'un texte à l'autre. Elle manifeste la puissance créative de l'écrivain de pouvoir écrire un texte nouveau à partir des autres textes, tout en les appropriant, les assimilant et les transformant. Le texte gracquien est donc une recreation incessante de plusieurs écrits. C'est pour cela que nous préférons nous arrêter ici sur l'intertexte imprégnant profondément l'écriture d'Argol. L'ouvrage s'avère riche par sa matière légendaire et littéraire, il est, pouvons-nous dire, une véritable mosaïque de références explicites ou implicites et mérite d'être qualifié interlocuteur des textes étrangers. Tout type d'intertextualité s'y trouve présent. Notons que le rapport avec la référence ne se restreint pas à l'emprunt explicite de l'onomastique, le décor du récit argolien noue un rapport implicite ou de deuxième degré avec le roman noir⁶⁷⁵. Le château, la forêt, la mer, l'orage et la nuit qui sont des éléments essentiels du roman gothique dit anglais constituent l'univers d'*Au château d'Argol*⁶⁷⁶. De son côté, Gracq emprunte aux *Mystères du château*

674 Cité par TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique* (suivi d') *Ecrits/du Cercles de Bakhtine*. Traduit du russe par George Phlippenko avec la collaboration de Monique Canto. Paris : Seuil, 1981. (Coll. Poétique). pp. 95-96.

675 Dans *Les Leçons d'Argol*, Jean-Paul Goux affirme que « [...] le château et son architecture terrifiante, la mer et la forêt, les orages, la fatalité des passions, le rêve, le souterrain, les morts ténébreuses, tout ce décor et tous ces thèmes conventionnels du roman noir constamment présent dans Argol, le texte, au lieu de dissimuler la convention qui les institue, la rend manifeste ». Paris : Messidor/Temps Actuels, 1982, p. 57.

676 À propos de cela, Jean Roudaut affirme que: « Pas un roman noir [...] sans château. [...] La partie fixe du roman noir n'est plus son intrigue, ses thèmes, etc ...mais son décor [...] La charge émotive passe du prétexte romanesque (l'intrigue) dans le décor, qui devient l'élément primordial. [...] le château est au centre

d'Udolphe, son environnement effrayant et l'intègre dans le sien. La lumière, l'obscurité, la mort, le voyage, la musique, la chambre vide, le souterrain, le tableau, les craquements sont d'autres composantes communes aux deux livres. Laissons-nous arrêter rapidement sur deux passages de ces récits dans l'objectif de mettre en évidence le lien intertextuel tramé entre eux. Les citations que nous choisissons décrivent le château à sa première vue :

– « 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 serpentait quelque temps dans une étroite prairie marécageuse, [...]. Puis le sentier abordait par une déclivité rapide les flancs de la montagne. [...]. Pendant toute cette ascension, la plus haute tour du château, surplombant les précipices où le voyageur cheminait péniblement, offusquait l'œil de sa masse presque informe, faite de schistes bruns et gris grossièrement cimentés et percés de rares ouvertures, et finissait par engendrer un sentiment de gêne presque insupportable. [...] A l'instant où Albert atteignit le sommet de ces pentes rapides, la masse entière du château sortit des derniers buissons qui la cachaient. [...] le sommet de cette haute façade [...] produisait une impression indéfinissable d'*altitude* »⁶⁷⁷.

– « Vers la chute du jour, la route tourna dans une vallée encore plus profonde qu'enfermaient de tous côtés des pics inaccessibles. Le soleil se couchait derrière la montagne même dont les voyageurs descendaient la pente, et projetait sur le vallon des ombres allongées ; mais ses rayons, passant entre les intervalles de quelques roches, et dorant le sommet des forêts opposées, resplendirent tout à coup sur les hautes tours et les combles d'un château, dont les remparts s'étendaient le long d'un vaste précipice.

[...] Emilie regarda le château avec une sorte d'un effroi, le style gothique et grandiose de son architecture, ses hautes et vieilles murailles grises, faisaient de ce géant de pierre un objet imposant et terrible. La clarté du soleil couchant, s'affaiblissant peu à peu, ne répandit bientôt plus sur les murs qu'une teinte empourprée qui, s'effaçant à son tour, laissa le château, les montagnes et les forêts environnantes dans la plus profonde obscurité.

Cette masse isolée semblait dominer toute la contrée. Plus la nuit devenait sombre plus ses tours élevées paraissaient menaçantes »⁶⁷⁸.

Il est impressionnant de voir que les circonstances accompagnant la découverte du château d'Argol sont les mêmes dans le roman d'Ann Radcliffe : coucher du soleil (Gracq dans le passage qui précède celui-ci déclare qu'il s'agit d'un déclin du soleil), difficulté d'ascension. En plus, cet édifice est comme son analogue construit sur une base d'un

du roman comme l'araignée dans sa toile ». « Les Demeures dans le roman noir », in *Critique*, 1959. N° 147-148. Paris : Minuit, 1959, pp. 716-717.

677 *Au château d'Argol*, pp. 10-11.

678 RADCLIFFE, Ann. *op. cit.*, p. 84.

roc679. Une lecture attentive de ces deux exemples révèle l'utilisation des mêmes termes géographiques dans les deux textes : « montagne », « pente », « précipice », « forêt », tandis que l'objet du discours reste le château et ses tours dominant la région. Quant au style avec lequel est bâti le manoir d'Argol, il ne diffère pas de celui d'Udolphe : il s'agit d'un style gothique. « Haute tour », « muraille », « mur » « masse » et « gris(e) » sont des termes appartenant à la fois au discours de l'écrivain anglais et de l'écrivain français. Un autre point commun détecté entre les deux textes se rapporte à l'impression dégagée à la première vue du château : les deux personnages de ces différents récits éprouvent un sentiment d'effroi lors de la première rencontre du château. En d'autres termes, l'intertexte s'infiltré dans les fibres les plus délicates du texte gracquien, parsème l'espace blanc de la page et participe en même temps à l'éclaircissement de l'intrigue subie à la puissance du texte extérieur.

1-2 Le vieux Carlo

L'apparition du « vieux Carlo » dans les écrits de Gracq souligne un autre emprunt référentiel au récit d'Ann Radcliffe. Le prénom qui se trouve collé à l'article défini « le » et l'adjectif qualificatif « vieux » est donné – tel qu'il est – à un personnage de Gracq apparu dans *Le Rivage des Syrtes*. La transposition onomastique renforce le rapport du texte gracquien avec le texte du Romantisme anglais et manifeste le véritable objectif d'entretenir un rapport intertextuel avec la référence. Ce qui est étonnant, ce que l'imitation nominale entraîne à un autre de type fonctionnel. A l'évidence, les deux personnages se trouvent doués d'un rôle secondaire. Il est important de signaler maintenant que le rapport d'Argol ou du Rivage avec le roman noir ne se pose pas au niveau du livre tout entier. Le pastiche consiste à l'imitation de certains faits et à l'emprunt partiel, autrement dit il est épisodique et sans répercussion sur le récit en totalité.

1-3 Christel

Parler de Christel en tant que prénom et non pas en tant que personnage nous amène à parler des repérages religieux figurant en grand nombre dans le texte d'*Un beau ténébreux*. La référence onomastique que constitue Christel dans ce livre est le premier indice du recours au texte biblique. Christel n'est en réalité qu'un dérivé moins littéral du nom sacré « Christ » donné à Jésus. Au radical « Christ » Gracq ajout le suffixe [el] pour former une composition lexicale proche du nom religieux. C'est une tendance de la part de l'auteur à

679 Plus loin, Ann Radcliffe écrit : « Les vastes remparts et les diverses constructions du château s'étendaient le long d'un roc escarpé au pied duquel un torrent jaillissait avec fracas en se précipitant sous de vieux sapins dans une gorge profonde ». *Ibid.*, p. 96.

la sacralisation du profane. Tendance qui crée un espace nouveau du dialogue entre le texte littéraire et celui de la Révélation. Nous allons voir plus tard comment ce dialogue est développé tout au long de l'espace textuel du récit introduisant la parole divine à l'intérieur de celle des personnages. Christel est encore sacralisée par la croix en or qu'elle porte durant toute l'histoire et qui devient l'emblème de sa foi :

« Christel avait une robe de plage blanche, les pieds nus dans des sandales. Je remarquais à son cou, pour la première fois, une petite croix d'or suspendue à un collier, avec laquelle, en parlant parfois elle joue. Ce détail me frappa, et je ne sais pourquoi je ne parvins guère à le perdre de vue pendant toute la promenade, - comme doué d'une signification subtile dont la portée pourtant m'échappait »⁶⁸⁰.

Christel et Heide sont les seules parmi les femmes des fictions gracquiennes présentées comme un être sacré. Cette dernière est rapprochée dans le chapitre « Le bain » d'un être divin « march[an]t sur les eaux »⁶⁸¹. À l'opposé, le rapprochement graphique dans le cas présent donne naissance à l'Histoire Sainte et accorde à l'écrivain le droit de se référer à la *Bible*. C'est grâce à l'emprunt direct au *Nouveau Testament* que la vie exemplaire du Christ est inscrite dans les lignes de ce récit. Elaborée sous le signe de deux personnages, cette vie devient la trame même de cette fiction. Christel, forme graphique du nom du Christ, demeure à la fois la symbolisation de la présence évangélique dans le texte littéraire de Gracq et de la bienveillance. C'est la croix qui lui assigne cette mission. N'est-elle pas le Sauveur qui tente, dans la dernière scène du récit, d'éviter le suicide d'Allan ? En revanche, l'aventure de ce dernier, désigné souvent par le moyen de la métaphore empruntée à l'*Évangile*, s'avère la transposition déformée de l'Histoire de Jésus. C'est par là que nous partageons l'avis de Ruth Amossy :

« [...] une série insistante de références au Christ élabore un appareil d'analogies transformant l'aventure d'Allan en une véritable Imitation de Jésus-Christ ».⁶⁸²

À la recherche de l'intertexte évangélique, la thèse de Béatrice Souyri intitulée *Recherches sur les œuvres critiques et romanesques de Julien Gracq : autour de l'image* nous sert de

680 *Un beau ténébreux*, p. 107. La croix devient également une marque de rapprochement littéraire avec Atala, personnage de Chateaubriand : « Un petit crucifix brillait sur son sein ». *Atala* [1801]. *Œuvres Romanesque et voyage* I. Paris : Gallimard. Bibl. de la Pléiade, 1969, p. 41. Cette connivence se manifeste lors du bal carnavalesque et prend toute sa signification à la fin du récit. Dans le bal masqué Christel est identifiée, grâce au verbe être, à Atala : « Christel, brunie était une Atala fort baptisée et très décente ». *Un beau ténébreux*, p. 226. Par ailleurs, la croix avec le participe passé « baptisée » et l'adjectif « décente » la définissent à la fois sur le plan moral et religieux. N'est-elle pas seule auprès d'Allan au moment de son suicide ?

681 *Au château d'Argol*, p. 45. Gracq fait allusion ici à la vision du Christ marchant sur les eaux.

682 AMOSSY, Ruth. *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*. Neuchâtel : Baconnière, 1980, p. 66.

bon support pour compléter ce travail. Dès l'entrée en scène, Allan est personnifié, remarquons-nous, en une figure emblématique et exceptionnelle :

« Il ne m'a pas fallu des jours pour deviner celui qui est venu comme en marchant sur des nuées »⁶⁸³.

L'ambiguïté qui entoure la venue d'Allan à l'Hôtel des Vagues rend Gérard incapable de décrire dans son journal le caractère étrange de ce personnage. La parole divine lui semble le seul moyen qui peut le sauver. « Marchant sur des nuées » n'est qu'un emprunt explicite à la séquence 7 tirée de l'*Apocalypse* I et qui explique la venue prodigieuse du Christ. Ce qui veut dire que l'arrivée du personnage gracquien tient aussi du prodige. Encore une fois l'allusion au Christ apparaît à la même page qui s'approprie le Livre sacré par cette phrase « Une main qui calme la mer »⁶⁸⁴ empruntée à *Matthieu* VIII-26. Une autre apparition biblique plus exactement du *Matthieu* X-34 est détectée dans le texte d'*Un beau ténébreux* :

« Allan est venu ici apporter l'épée »⁶⁸⁵.

Tout est mis à la portée de Gracq. L'espace textuel que forme la page se montre la manifestation parfaite de plusieurs écritures. Cela nous amène à parler d'un espace composite où se mêlent le littéraire et le non littéraire. Ainsi, la coexistence du profane et du sacré fait-elle du récit une œuvre hybride qui met l'accent sur la notion du dialogisme de Bakhtine. Dans le cas présent, une relation interdiscursive de répétition est créée, incluant les références bibliques à l'écrit comme à l'oral. Autrement dit, le Livre sacré participe à la production de ce récit, Gracq se sert de la parole divine au profit de son discours littéraire. Mais cela ne veut pas dire que le récit devienne le reflet de la *Bible*. L'imitation se restreint à certains passages ; le jeu des mots mis en œuvre ne trouve sa place que dans la conception particulière du livre étudié. Ruth Amossy ajoute que dans ce récit les citations bibliques et les références à la vie du Christ contribuent à « indexer une écriture contingente aux Ecritures, réceptacle sacré de la Parole divine, du Sens et de la Loi. L'allusion y fonctionnait essentiellement comme référence à l'Autorité : elle mettait dès lors en place un discours de type théologique dont une vérité transcendante assurait seule la possibilité »⁶⁸⁶. Le recours au discours biblique n'est pas futile, il a pour fonction

683 *Un beau ténébreux*, p. 128.

684 *Ibid.*

685 *Ibid.*, p. 205.

686 AMOSSY, Ruth. *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq. op. cit.*, p. 66.

de mettre en évidence l'intrigue. Il suffit au lecteur le moindre savoir biblique pour deviner l'objectif attendu du jeu des signifiants mis en place dans ce récit : l'intertexte biblique mis à la disposition de l'écriture imaginaire aide à déchiffrer l'énigme du personnage principal de cette fiction. En termes plus directs, la signification du récit est placée volontairement sous le signe du signifié des références évangéliques. Le recours à l'intertexte semble un moyen favori chez Gracq, car il assure à la fois la production du livre et son sens. L'écrivain s'avère conscient de la véritable valeur de l'intertextualité. C'est pour cela qu'il en fait un procédé de son écriture poétique. Dans les exemples précédents, Gracq adopte la parole biblique et l'intègre dans son discours, en la transformant sans la distinguer par aucun signe typographique. Les multiples allusions au texte sacré jouent un rôle dans le mécanisme intérieur du récit : au niveau structurel, il participe à son économie diégétique.

Jusqu'au dernier mot écrit dans *Un beau ténébreux*, le texte biblique reste présent. Gracq ne cesse de se lui référer chaque fois qu'il le trouve nécessaire. Il prend l'*Évangile* comme un support pour clôturer ainsi son récit dont la fin reste suspendue. C'est grâce à l'allusion à l'Histoire Sainte que nous pouvons saisir la mort d'Allan. En gros, la dernière scène illustre une scène spectaculaire de la mort où le jeu de la lumière et de l'ombre tient un rôle de révélation :

« La lumière calme de la lune entrain du côté du parc par la fenêtre, jetait sur le lit une grande croix noire »⁶⁸⁷.

L'ombre projetée sur le lit d'Allan fait songer à la mort du Christ et exactement à sa crucifixion. L'entrée de Christel à ce moment est très significative. Elle qui porte à la fois le nom du Christ et la petite croix en or joue le rôle du Sauveur, alors qu'Allan choisit consciemment celui du Satan romantique. A la figure antithétique qu'Allan incarne, Gracq attribue la face sombre, tandis que Christel reste attachée à la grâce et à la lumière auxquelles son prénom se rapporte fortement. Pourtant la parole sacrée ne disparaît pas de la bouche d'Allan. Celui-ci répète, dans les derniers moments qu'il a vécus, les derniers mots du Christ en croix. « Tout est dit »⁶⁸⁸ prononcé par Allan n'est à l'évidence qu'une transposition du « Tout est achevé ! »⁶⁸⁹. C'est cette insertion consciente qui crée le nouvel espace du dialogue entre l'imaginaire et le livre de la Révélation. Plusieurs dialogues se manifestent sur l'espace délimité de la page, au point que le récit paraît quelquefois un métissage textuel composé de différents textes dont le non littéraire ou

687 *Un beau ténébreux*, p. 255.

688 *Un beau ténébreux*, p. 263.

689 *La Bible*, Jean XIX-30. *op. cit.*, p. 2309.

plutôt le sacré demeure une composante primordiale d'un ensemble hétérogène. Ce qui veut dire également que le discours du créateur est défini et assuré par l'antériorité du référent biblique. Les allusions à l'Histoire Sainte font apparaître, dans le texte de Gracq, la trace d'un type de discours considéré comme portant du Sens et de la Vérité. Discours du type théologique qui met son existence sur un Signifié absolu au sein d'un discours littéraire.

D'autre part, Ruth Amossy voit dans le nom de la famille « Maurevert » attribué à Allan une allusion implicite et non littérale au nom du héros stendhalien « Octave de Malivert », alors qu'Henri désigne explicitement le prénom vrai de Stendhal (Henri Beyle). Sachons que ces deux personnages sont les seuls dans *Un beau ténébreux* doués du nom de la famille. Attribuer à Allan le nom d'Octave de Malivert, héros de roman stendhalien *Armance* connu comme personnage secret et affreux, le met sous son signe. L'emprunt onomastique devient une sorte d'avertissement prévenant le lecteur du personnage mystérieux de Gracq. Autrement dit, l'emprunt est un signe de déchiffrement.

2- Références citationnelles

Lorsque le récit est fabriqué autour d'une énigme et ne possède pas d'intrigue proprement dite, à part des allusions indirectes à des événements disparates, comment continue-t-il à intriguer les lecteurs ?

Dans un entretien accordé à Jean-Louis Tissier, Julien Gracq affirme avoir eu le goût pour les cryptogrammes. Cela explique sans doute sa préférence de l'énigme qui envahit presque tous ses écrits romanesques. Mais cela ne signifie pas que le romancier laisse son texte baigner dans une ambiguïté totale. Au contraire, il fournit des clés qui permettent de le déchiffrer. L'intertexte semble chargé de cette mission ; il est le complément de ce qui manque au texte. Autrement dit, l'ambiguïté qui représente un obstacle à la compréhension est décodée par le texte extérieur. Ce dernier lève l'obstacle empêchant la progression narrative et soutient le lecteur dans sa démarche de lecture. C'est donc l'écriture qui constitue l'élément de l'attraction. Elle manifeste l'originalité créative de l'écrivain d'avoir couvé plusieurs écritures pour faire éclore un texte métis. En plus, le créateur n'hésite pas un instant à exprimer, en plusieurs occasions, sa reconnaissance de la littérature des précédents. Elle est un point de support pour envisager l'activité de l'écriture :

« Je pense – et j'ai écrit – que tout livre pousse (en bonne partie) sur d'autres livres. Le besoin chimérique, qui démange beaucoup de créateurs de ne sentir redevables en rien à la littérature qui

les a précédés, ne m'obsède en aucune façon. 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 »⁶⁹⁰ avoue Gracq.

Elément de décodage, l'intertexte apparaît comme un socle de l'écriture gracquienne. Notre attention va maintenant repérer des passages considérés comme des références citationnelles.

2-1 Références bibliques

Nombreuses sont les références explicites et les allusions bibliques dans l'œuvre romanesque de Gracq. Le sermon de Saint-Damase évoqué dans le chapitre 8 « Noël » du *Rivage des Syrtes* nous intéresse notamment. Il constitue l'objet de notre analyse. Dans son étude « La Bible dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », Robert Couffignal mentionne que *L'Apocalypse* est fort présent dans ce sermon. Il affirme que le mot « apocalypse » y figure doublement : il caractérise une fois les prédictions d'une cartomancienne, une autre il définit le rôle apocalyptique du Farghestan. Certes, la parole divine est insérée dans le discours du prédicateur sans aucune marque explicite, mais Gracq le distingue tout entier de celui du narrateur, en le mettant entre guillemets. Les signes typographiques deviennent l'indice d'un discours rapporté. Étant donné un sermon de Noël, le recours à la parole divine est évident. En lisant attentivement ces pages, nous trouvons que la *Bible* souligne une présence forte à partir de la page 708 jusqu'à la page 711. Ainsi nous lisons :

« [...] heureux qui sait se réjouir au cœur de la nuit, de cela seulement qu'il sait qu'elle est grosse, car les ténèbres lui porteront fruit, car la lumière lui sera prodiguée. Heureux qui laisse tout derrière lui et se prête sans gage ; et qui entend au fond de son cœur et de son ventre l'appel de la délivrance obscure, car le monde sèchera sous son regard, pour renaître. [...]

Je vous parle de Celui qu'on n'attendait pas, de Celui qui est venu comme un voleur de nuit. Je vous parle de lui ici en une heure de ténèbres et sur une terre peut-être condamnée. Je vous parle d'une nuit où il ne faut pas dormir. Je vous apporte la nouvelle d'une ténébreuse naissance [...] Ma pensée se reporte avec vous, comme à un profond mystère, vers ceux qui venaient du fond du désert adorer dans sa crèche le Roi qui apportait non la paix, mais l'épée »⁶⁹¹.

Si le discours oral du prédicateur a pour fonction de répéter la parole divine, la page reste le lieu concret de cette répétition. L'objectif de cette reprise à ce moment sensible de récit

690 GRACQ, Julien. *Entretien avec Jean Carrière. op. cit.*, p. 1249.

691 *Le Rivage des Syrtes*, p. 711. C'est nous qui soulignons les séquences qui constituent un emprunt explicite à la Bible.

n'est pas l'illustration d'une vérité religieuse, mais il sert au contraire le récit. Gracq exploite un texte du type théologique de même degré que le texte littéraire. Les deux entrent dans le processus de la production et élaborent une hybridité textuelle. Objet de discours de la prédiction, le récit de la Nativité, de la Passion, de la mort du Christ et de son Retour au Jour du Jugement fournit un modèle analogique susceptible d'éclairer le sens du récit gracquien. Le recours au Texte sacré devient donc un moyen d'éclaircissement. Alors que *Matthieu* évoque la naissance de Jésus comme promesse de bonheur, l'*Apocalypse* annonce la mort du Christ et les derniers temps du monde. La question se pose ici : à quoi sert cette évocation ? Avant de répondre à cette question, il nous paraît nécessaire de mentionner que ce sermon est placé avant le chapitre « Une Croisière », c'est-à-dire avant la transgression de la frontière interdite. Dans ce cas, le sermon peut être lu comme la promesse d'une naissance ténébreuse et non pas de la joie, il avertit les fidèles d'Orsenna du malheur venu du lointain. La nuit de Noël est la nuit de l'accouchement de la mort comme l'affirme le vieux chant manichéen inséré dans le discours : « *Le ventre est pareil à la tombe/Pour la Naissance de douleur* »⁶⁹². Cette nuit ne promet pas l'avènement du Sauveur mais l'approche du jour du Jugement ou plutôt l'événement. Si l'*Apocalypse* certifie la Révélation du Christ, le sermon parle d'une révélation du destin du pays. C'est de la guerre qu'il s'agit ici. Autrement dit, l'intertexte biblique acquiert un sens connotatif : il ne s'agit plus de quelqu'un « qui apportait l'épée » que de l'épée elle-même. Ainsi le thème de la révélation et de la mort reste-t-il sous-entendu dans le chapitre 9. Nous nous demandons si Julien Gracq aspire à faire du genre littéraire un modèle d'*Apocalypse* ou à créer une sorte de littérature apocalyptique. Le chapitre-ci est l'incarnation du dernier livre de la *Bible*, l'apparition du Farghestan est accompagnée de tous les signes de la Révélation ou du dernier jour du monde.

L'intertexte biblique met le point sur la spiritualité de l'écrivain et élucide la nature de l'espace dont Gracq est en quête dans son œuvre romanesque. Cet espace ne se trouve pas sur la terre. C'est un espace lointain et indéfinissable, il est en liaison avec le lieu évoqué dans la Révélation biblique. C'est un espace ambigu dont les traits se confondent avec ceux de la Terre promise et du paradis céleste. Tandis que l'espace terrestre est représenté par Orsenna et ses villes en destruction, le paradis céleste incarné par Farghestan est lié à la lumière. C'est une vision plus coranique que biblique, fataliste plus que chrétienne.

692 *Le Rivage des Syrtes*, p. 707. Il s'agit d'un emprunt à Goethe. Pourtant, il est surprenant de voir que Gracq isole ce chant du corps du texte, il le détache de son discours et le distingue par l'italique et l'espace blanc. Veut-il dire qu'il s'approprie la parole divine plus que la parole profane ?

L'emprunt explicite ne satisfait pas le goût créatif de l'écrivain, Gracq va plus loin que cela. Robert Couffignal voit dans ce sermon « un véritable pastiche du genre sermonnaire et, par conséquent du style même, du ton même de l'Évangile »⁶⁹³. Le fait de répéter le mot « heureux » plusieurs fois et la séquence verbale « Je vous parle » accorde au discours du prédicateur une tonalité aussi bien religieuse que poétique. Religiosité et poéticité religieuse enveloppent donc l'univers imaginaire de Gracq. Cependant aucune relation de l'homme et de Dieu n'est soulignée dans ce récit. En d'autres termes, il n'y a pas de religion proprement dite, ce qui intéresse Gracq dans le recours à l'*Apocalypse*, c'est l'apparence et non pas le contenu. Et c'est dans cela que réside la force magique de l'écriture romanesque de Julien Gracq.

Le corpus romanesque que nous étudions revient en plusieurs places au texte sacré. Nous nous contentons de faire allusion à certains passages signalés dans les autres livres du romancier. Le mythe de la chute que le livre de la *Genèse* développe bien dans ses pages trouve aussi place dans l'écriture d'*Au château d'Argol* :

« Vous serez comme des Dieux, connaissant le bien et le mal »⁶⁹⁴.

Emprunt littéral du verset biblique (*Genèse* III-5), cette phrase constitue le motif essentiel de la recherche terrestre d'Albert. Nous savons que sa venue en Argol est justifiée par son ambition avide de savoir le secret de la vie. La reprise abondante du texte religieux révèle un trait de l'écriture gracquienne et élabore la volonté de mêler le sacré et le profane. Citons d'autres exemples parus dans *Un beau ténébreux* et dans *Un balcon en forêt* :

« Cette pièce triste jusqu'à la mort »⁶⁹⁵.

« Cette chambre triste jusqu'à la mort »⁶⁹⁶.

Ces deux phrases font penser à la phrase prononcée par Christ : « mon âme est triste jusqu'à la mort » tirée de *Matthieu* XXVI-38. « Triste jusqu'à la mort » dévoile un nouvel aspect de l'écriture gracquienne qui se penche vers le pastiche de l'écriture sainte. Autrement dit, la fusion du sacré avec le profane aboutit à la création d'un récit en abyme.

2-2 Références littéraires

En choisissant volontairement de mettre son récit sous l'autorité des références extérieures, Gracq exprime son rejet d'une littérature qui livre facilement au lecteur sa signification. Il

693 COUFFIGNAL, Robert. « La Bible dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981, op. cit.*, p. 38.

694 *Au château d'Argol*, p. 21.

695 *Un beau ténébreux*, p. 257.

696 *Un balcon en forêt*, p. 45.

exige de son lecteur un véritable travail d'interprétation susceptible de le conduire au sens : par là, il s'approche de Stendhal. Disons que l'écrivain entraîne son lecteur dans le jeu de la productivité de l'œuvre, en lui proposant des accès nouveaux pour sonder son univers. Raison pour laquelle il ne résout pas directement l'énigme de son récit et préfère le recours aux textes des autres. L'intertextualité est donc un outil de base de l'écriture gracquienne, elle implique à la fois l'auteur et le lecteur dans le processus de la production. L'intertexte littéraire constitue dans le cas présent l'objet de notre étude ; nous allons nous arrêter sur certaines citations les plus significatives. À titre d'exemple, André Breton dans la fiction du *Rivage* sollicite notre attention et nous oblige de réfléchir peu au rôle du jeu citationnel dans ce récit. Outre sa fonction dans la fabrication de l'œuvre, l'intertexte entraîne Gracq dans le sillage de l'écrivain surréaliste. *Le Rivage des Syrtes* manifeste l'attachement de l'écrivain au projet surréaliste non pas seulement à travers l'aventure d'Aldo, mais aussi à travers son écriture puisant dans l'écriture bretonienne. Voilà, ce qui fait la spécificité de ce livre par rapport aux romans de son époque. Nous n'oublions pas que la réception du *Rivage* est grande lors de son apparition en 1951. Il a obtenu le prix Goncourt la même année, mais Gracq l'a refusé. Revenons maintenant à la citation de Breton détectée dans le corps textuel de ce récit. Nous citons cette courte phrase prise dans *Nadja* et insérée dans le dialogue qui se déroule entre Aldo et Danielo dans la dernière page du *Rivage des Syrtes* :

« [...] il ne s'agit pas d'être jugé. Il ne s'agissait pas de bonne ou de mauvaise politique. Il s'agissait de répondre à une question – à une question intimidante – à une question que personne encore au monde n'a pu jamais laisser sans réponse, jusqu'à son dernier souffle.

- La quelle ?

- "Qui vive ?" dit le vieillard en plongeant soudain dans les miens ses yeux fixes" »697.

Terminer la fiction par une question met le récit tout entier sous l'emprise de la phrase bretonienne. « Qui vive ? » reste même pour un lecteur non-initié un emprunt visible, accentué par les guillemets qui ont pour fonction d'élaborer une citation littérale et explicite. Notons que le dialogue se trouve complètement décollé de la narration par des signes typographiques : les tirets et les guillemets. Cependant Gracq se montre très attentif à séparer le texte de Breton de son propre texte. Il utilise des guillemets anglais pour encercler la parole bretonienne. Tout cela joue sur la structuration de la page ; le premier effet visuel produit se rapporte à l'espace textuel. L'espace de la page semble comme ses

697 *Le Rivage des Syrtes*, p. 839. « Ce cri, toujours pathétique, de "Qui vive" ? Qui vive ? Est-ce vous Nadja ? Est-il vrai que *l'au-delà*, tout l'*au-delà* soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? ». BRETON, André. *Nadja* [1928]. Œuvres *Complètes* I. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1988, p. 743.

composantes non homogène et fait de parties incompatibles. Des paragraphes de longueur différente le composent. Deux effets contradictoires se dégagent de cette insertion littéraire : le fait de mettre la citation entre guillemets manifeste à la fois le respect de l'écriture à l'égard de l'autre et la sincérité de l'écrivain.

Considérée comme la forme originelle de la pratique du papier, la citation est l'acte de la lecture insérée dans la pratique de l'écriture. De ce fait, l'écriture gracquienne peut être considérée le miroir fidèle de sa lecture. Nous résumons que le mouvement de l'intertextualité a le mérite de révéler le rapport intime avec le texte de Breton. Il exprime le désir de le dialoguer aussi bien sur le plan linguistique que sur le thématique. Breton est présent dans le texte de Gracq non pas seulement avec ses idées mais aussi avec ses propres phrases : voilà un des pouvoirs de l'écriture intertextuelle. Elle rend l'autre présent par ses propres signifiants. Il nous semble que Gracq est obsédé par la présence de l'autre pendant son absence. Son écriture ne cesse d'élaborer l'appropriation de l'autre, lorsqu'il s'absente. La visée de l'intertextualité nous rappelle celle de la violation de la chambre intime pendant l'absence de sa propriétaire. L'objectif dans les deux cas reste l'appropriation de l'objet de l'autre.

Les emprunts littéraires sont très abondants dans les deux premiers récits de Gracq. Nous nous intéressons à en repérer certains intégrés dans le discours du narrateur avec (ou sans) la référence. L'italique et les guillemets demeurent les indices typographiques qui nous aident dans notre recherche de l'intertexte et qui permettent par conséquent de les isoler du propre discours de Gracq. Ils deviennent en même temps les futurs garants de la propriété littéraire :

« [...] des gouffres d'une nuit humide semblaient soudain rouler, et déchirer au plus profond un espace sans borne, et le rejeter toujours plus loin, à jamais retranché, à jamais seul, à jamais séparé, sans recours, sans pardon, sans rédemption possible, loin de ce qui ne serait *jamais plus*. "Jamais plus". Il prononça le mot à mi-voix au milieu de son délire, et le son bizarre de ces paroles, comme sorties d'une bouche étrangère, tant il était plongé dans l'absorbante intensité de sa vision, le réveilla soudain complètement »⁶⁹⁸.

« "Dormir dans la mer", comme dit Eluard. "Dormir dans la mort ?" »⁶⁹⁹.

« "Les amants de Montmorency", annonça Jaques de sa vois la plus naturelle.

[...], c'est un poème bien connu de Vigny. Deux jeunes amoureux, décidés à "en finir avec la vie",

698 *Au château d'Argol*, p. 91.

699 *Un beau ténébreux*, p. 131. « Le soir. La mer n'a plus de lumière et, comme aux temps anciens, tu pourrais dormir dans la mer ». ELUARD, Paul. *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves. Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1997, p. 86.

s'en vont passer un week-end à Montmorency. Au bout du week-end ils se tuent ensemble. C'est tout »⁷⁰⁰.

Le recours au texte extérieur répond ici à une nécessité propre au contexte ou à l'intrigue. Dans le premier exemple, le paysage suggère au narrateur d'Argol un poème de Poe « Le Corbeau » rendu présent grâce à ce refrain « *jamais plus* » deux fois répété : une fois en italique, une autre entre guillemets. Par opposition aux deux premiers exemples où le rappel littéraire fonctionne comme ornement de la narration, le troisième contribue à l'élucidation du récit. Riche en allusions littéraires, le texte du bal masqué évoqué dans *Un beau ténébreux* permet la caractérisation des personnages gracquiens dans ce récit. C'est par là que se révèle une des fonctions importantes de l'intertextualité. Lorsque le romancier assigne volontairement à sa créature comme modèle une figure littéraire, la signification de la référence intertextuelle devient explicite. Le fait qu'il s'agit d'un bal travesti donne l'autorisation de l'émergence de plusieurs figures littéraires avec leur référence à la surface des pages célébrant cette fête. Balzac, Gide, Chateaubriand, Poe et autres trament le tissu de ce texte. Mais tout le poids est mis sur le couple que constituent Allan et Dolorès. Ce qui nous importe ici, c'est de l'examiner de près. Par ailleurs, ils sont les seuls qui apparaissent en couple, les autres incarnent individuellement des figures littéraires. De ce fait, ce couple s'avère le point focal de l'histoire, alors que les autres protagonistes sont considérés comme des actants secondaires. Dans son article « Enigme et intertextualité dans *Un beau ténébreux* », Aurélien Hupe mentionne que l'intertextualité fonctionne dans l'écriture romanesque comme le mécanisme stylistique de la métaphore. Si la métaphore s'efforce de mettre l'accent sur la zone d'intersection entre deux sèmes distincts, l'intertextualité travaille de manière comparable, en rapprochant deux textes appartenant à deux auteurs séparés⁷⁰¹. Mais cela ne veut pas dire que son rôle est ornemental. Au contraire, elle constitue un bon support pour le lecteur et le guide au sens vrai du texte. C'est une clé de lecture précieuse qui aide à déchiffrer l'énigme du ténébreux. L'allusion aux *Amants de Montmorency* d'Alfred de Vigny lève le voile du couple et détermine leur fin tragique. Cette fin est aussi bien explicitée par cette allusion que par le commentaire de Jacques insistant sur le fait qu'il s'agit d'un couple condamné à mort. L'intertextualité est donc un véritable pouvoir de révélation, elle fournit au lecteur de nouvelles informations nécessaires au déchiffrement de l'énigme.

700 *Ibid.*, p. 228.

701 HUPE, Aurélien. « Enigme et intertextualité dans *Un beau ténébreux* ». Dans *Julien Gracq 4*. 2004. *Références et présences littéraires*. Paris-Caen : Lettres modernes minard, p. 229.

Comme nous venons de le voir, le texte de Gracq est une composition hétérogène. Des références bibliques et littéraires participent au tissage textuel de son œuvre romanesque. Ce qui signifie que chaque page est composé de fibres dissemblables.

2-3 Références mythiques

Encore une autre fois les lectures de l'écrivain sont engagées profondément dans le processus de son écriture. L'influence est très apparente, comme si les deux pratiques devenaient inséparables de sa création poétique. A l'évidence, les textes lus fonctionnent véritablement dans l'espace de la productivité de l'œuvre et entrent dans le réseau de l'écriture qui assume à son tour son absorption selon des lois bien connues par les producteurs. De ce fait, le texte littéraire peut être lu comme une écriture réplique d'un ou de plusieurs textes, alors que l'intertextualité reste un double processus de lecture et d'écriture. Si l'écriture prend en charge l'élaboration d'un discours nouveau, la lecture exige un déchiffrement de texte. Dans ce sens, le lire tient, comme le déclare Julia Kristeva, un rôle dans l'économie de la production du texte :

« "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 »⁷⁰².

Tout texte est donc une réminiscence poétique d'autres textes. Dans le cas de Gracq, il s'avère aussi le lieu de la reconstitution des mythes, surtout celui du Graal. Il est fabriqué autant de l'écriture légendaire préexistante que du littéraire. Eprouvant une grande passion pour la littérature médiévale, Gracq a découvert le mythe du Graal à l'âge de dix-huit ans, quand il a lu *Parsifal* de Richard Wagner. Ce n'est donc pas surprenant que le mythe pénètre dans les fils du métissage textuel. A la recherche des traces wagnériennes ou médiévales, nous trouvons qu'*Un balcon en forêt* comprend une allusion explicite de *Parsifal* du compositeur allemand. L'allusion n'est en effet qu'une épigraphe figurant à la première page du récit. Elle provoque notre curiosité par le fait qu'elle existe en deux versions : en allemand et en français. Ce qui est impressionnant encore, c'est que la version en français est mise en italique. La référence est citée en bas de la citation :

« He ! ho ! Waldhüter ihr
Schlafhüter mitsammen
So wacht doch mindest am Morgen
Hé ! ho ! Gardiens du bois

702 KRISTEVA, Julia. *op. cit.*, p. 181.

Gardiens plutôt du sommeil
Veillez du moins à l'aurore.
WAGNER, Parsifal ».

Ouvrir le récit par une citation empruntée à *Parsifal* de Richard Wagner retarde l'accès à l'œuvre et force le lecteur à réfléchir sur la fonction de tel emprunt mis au seuil du texte. La reprise de l'original et de la traduction est déjà une marque intentionnelle de la part de l'auteur pour indiquer qu'il s'agit d'un livre mis sous le signe d'un mythe. Un livre qui n'a rien de rapport avec le réel. Par là, il répond par avance aux voix réclamant de faire de la fiction une aventure réaliste. En effet, le recours à la légende suffit à lui-même à montrer que l'œuvre est plus poétique que prosaïque, plus épique que réaliste. Le monde romanesque de Gracq relève comme le mentionne Yves Bridel essentiellement de l'imaginaire. Voilà la fonction de l'intertexte mythique dans ce récit. Ce n'est donc pas gratuit que l'écrivain place la citation en tête de son corps textuel. Autrement dit, l'intertextualité répond à une exigence : ce que l'écrivain cherche dans cette procédure, c'est donner dans un premier temps le ton de son livre. D'autre part, le mythe rend plus juste le sens de l'écriture imaginaire de Gracq. Au niveau diégétique, les vers de Richard Wagner renvoient directement à la situation de Grange et des soldats dans la forêt d'Ardenne. Les pages 84 et 86 évoquent les thèmes qu'élaborent déjà ces vers. Disons que l'emprunt textuel conduit à un pastiche thématique. En tissant la trame de son récit, Gracq préfère le mettre sous la souveraineté d'une épigraphe, il le construit thématiquement à partir de *Parsifal* de ce compositeur. L'épigraphe n'est donc pas sans intérêt, elle renvoie à ce que pense l'auteur. Or elle rapproche Gracq de Poe que notre écrivain admire énormément. C'est ce dont nous informe *Lettrines I* : « Le génie d'Edgar Poe, presque aussi évident dans le choix de ses épigraphes que dans la matière de ses contes »⁷⁰³. Nous concluons que le recours à l'épigraphe signale une imitation de type structurel.

Une autre allusion à Wagner surgit cette fois-ci dans *Un beau ténébreux*, lorsque Gérard cite dans son journal de 15 août *Lohengrin*, tout en donnant une explication évidente de la dernière scène de cet opéra. Pour accentuer le discours de Gérard dans cette phase importante de récit, Gracq intervient, tout en coupant la parole au narrateur à l'intérieur de laquelle il insère une autre extérieure mise entre guillemets :

703 GRACQ, Julien, *Lettrines. op. cit.*, p. 165.

« Lohengrin embrasse tendrement Elsa et s'approchant de la fenêtre lui montre le jardin en fleur »⁷⁰⁴.

L'emprunt mythique entraîne un autre, littéraire et explicite mais séparé du corps du texte par le blanc et par l'italique. Le dernier est tiré de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Les deux citations sont mises à la disposition de la fiction, elles ont pour fonction de déchiffrer l'énigme d'Allan. Elles rappellent la disparition de l'amant dans la dernière scène de chaque œuvre : voilà ce que nous informe également la fin du récit gracquien. Pour un lecteur bien initié, les deux citations sont des indices révélateurs de la mort du personnage gracquienne. Autrement dit, elles servent des clés pour l'écriture énigmatique de Gracq.

II- Intertexte implicite

Au château d'Argol est le premier récit de Julien Gracq où la légende du Graal tient un rôle primordial. La connaissance du mythe doit effectivement à deux œuvres de Richard Wagner : *Lohengrin* et *Parsifal* qui lui ouvrent la voie d'autres lectures. Gracq lit en traduction le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (source d'inspiration de *Parsifal* et de sa pièce de théâtre *Le Roi pêcheur*) et les récits de la légende arthurienne. Les différentes lectures constituent sa formation légendaire et trouvent ainsi leur place dans sa première écriture romanesque. Dans « L'avis au lecteur », l'auteur fait allusion au commentaire de Nietzsche sur la version wagnérienne de *Parsifal*, il cite de même les paroles d'un autre critique dont la référence reste introuvable⁷⁰⁵. Si Gracq reste fidèle à cet auteur anonyme, en mettant sa parole entre guillemets, son intervention à propos de Nietzsche exprime une position de critique. Cela nous amène à parler de la métatextualité que Gérard Genette définit comme le commentaire d'un autre texte. Le lecteur peut d'emblée saisir que le récit est mis sous l'autorité d'autres écritures, qu'il ne peut être vu qu'un prisme de la légende du Graal. L'écrivain, en composant son livre, la réinterprète sans trop respecter ses modèles. Il y déclare franchement que son livre n'est que « *la version démoniaque* » du chef-d'œuvre du compositeur allemand. Ainsi, il bâtit son récit autant dans sa forme que dans son fond, en inversant le sens de ce mythe et en brouillant l'ordre de ses éléments.

704 *Un beau ténébreux*, p. 198.

705 « L'œuvre de Wagner se clôt sur un testament poétique que Nietzsche a eu le grand tort de jeter trop légèrement en pâture aux chrétiens, prenant ainsi la grave responsabilité d'égarer les critiques vers un ordre de recherches si visiblement superficiel que la gêne violente que l'on éprouve à entendre encore aujourd'hui parler de « l'acquiescement du maître au mystère chrétien de la rédemption », alors que l'œuvre de Wagner a toujours si nettement tendu à élargir davantage les orbes de sa recherche souterraine ». *Au château d'Argol*, p. 4.

Argol promet selon la déclaration de Gracq une « lumière nouvelle »⁷⁰⁶ sur certains problèmes humains, surtout celui du Salvateur comme nous allons le voir plus tard.

Un texte nouveau se produit dès que le mouvement de la production met en travail. Dans le cas du texte gracquien, la productivité se fonde sur la transposition et la transformation des textes étrangers ; le produit final s'avère un mélange de plusieurs éléments opposés. Ainsi, le texte d'Argol est-il le greffon que Gracq veut obtenir de l'insertion du texte mythique. Le greffage consiste à incorporer les greffes wagnériennes dans les fibres textuelles, à les assimiler puis à les modifier. La première greffe insérée dans le texte d'Argol est directement soulignée par l'auteur lui-même. Cependant, le lecteur doit attendre jusqu'au chapitre 9 « La chambre » pour se mettre en accord avec lui. Dans le passage qui raconte l'entrée d'Albert dans la chambre d'Herminien, l'écrivain greffe les idées directrices du mythe du Graal à l'intérieur de la sienne. Etant l'objet du discours en deux pages, le mythe passe en effet par la description d'une gravure de Dürer. En décrivant les personnages légendaires (Amfortas, Parsifal, Kundry, Gurnemanz et les chevaliers ensevelis), Gracq instaure sa propre version du Graal. Le sens qu'élabore son discours vient contredire le sens vrai du mythe et correspond exactement à ce qu'il dit dans les premières pages du récit. L'écrivain, en transposant *Parsifal* de Richard Wagner, bouleverse les critères du bien et du mal et lui accorde un sens inverse. Nous pouvons dire que l'imitation n'est pas aveugle. Au contraire, elle subit la bonne intention de l'écrivain d'exercer une modification radicale sur le texte original.

Bien qu'il puise dans la source chrétienne de la légende du Graal (*Parsifal* de Wagner), Gracq lui donne une version tragique contredisant celle de l'écrivain allemand. « L'avis au lecteur » dit franchement son point de vue à propos de l'inclination du mythe vers une interprétation religieuse du Graal. En réalité, l'écrivain français a l'intention de ranimer l'esprit des origines païennes de la légende, de la dépouiller de toute salut religieux et de la rapprocher de la quête du Surréalisme. C'est autour de cette pensée qu'il réinterprète le mythe dans ses écritures poétiques, en lui attribuant un sens nouveau. Pour lui, mettre le mythe à la lumière chrétienne aboutit à obscurcir son sens. En cela, il s'écarte de la pensée de Wagner mais se rencontre avec lui sur ce point : pour l'un comme pour l'autre, la quête doit mener à une nouvelle vie terrestre, c'est-à-dire qu'elle doit être dépourvue de toute transcendance⁷⁰⁷. Dans ses « Notes » sur le texte d'Argol, Benhild Boie soutient ce point

706 *Au château d'Argol*, p. 3.

707 Sur la parole d'Allan, Gracq dit : « La quête de Graal fut une aventure terrestre. Cette coupe existait, ce sang ruisselait, de la vue duquel les chevaliers avaient faim et soif ». *Un beau ténébreux*, p. 148.

de vue : « [...] ce qui importe à Gracq dans l'œuvre de Wagner comme dans les légendes médiévales, c'est leur charge de promesses terrestres ; ce qu'il en écarte, c'est toute transcendances »⁷⁰⁸. Le détachement de tout lien religieux devient une condition pour sauvegarder la valeur du sacré comme essence.

Pour constituer sa propre vision tragique sur le Graal, Gracq rejette donc toute symbolique chrétienne fondamentale dans l'œuvre wagnérienne, surtout celle de salut et de damnation. A son tour, il recrée la légende. Si la blessure chez le compositeur allemand est à la fois « marque de damnation et signe du salut », elle devient chez Gracq « le signe du désir, de son soleil et de sa nuit. La blessure appartient désormais à la femme, qui la porte et qui l'inflige »⁷⁰⁹. Dans l'opéra de Richard Wagner, Amfortas est blessé d'une lance renvoyant à celle qui a percé le corps du Christ. Le rôle de Parsifal consiste à fermer la blessure du roi, à apaiser ses souffrances et à racheter le monde. A l'opposé, Albert (Parsifal) dans *Au château d'Argol* tente de venger la blessure de Heide (Kundry), en tuant Herminien (Amfortas) par une arme identique (couteau). Par ce geste, il renonce au Graal, sa quête de la vérité du monde reste inachevée. En d'autres termes, Julien Gracq désaxe les symboles wagnériens, il les ordonne dans une hiérarchie nouvelle afin de pervertir la signification du mythe. Le rôle assigné à Parsifal en est la preuve. Celui-ci n'est plus le rédempteur qui cherche à sauver le monde par sa rédemption. Au contraire, il devient un être complexe renonçant à sa quête liée au savoir de la vérité pour être l'« enjeu dans l'affrontement qui oppose Kundry à Amfortas »⁷¹⁰. La lance n'est plus « l'instrument de la délivrance mais celui de la confusion »⁷¹¹. Disons que la rédemption n'a pas de sens chez Gracq.

Ainsi, le chapitre « La chambre » se clôt sur la dernière phrase de Wagner « "Rédemption du Rédempteur" »⁷¹². La phrase signifie que la quête est accomplie, que le Graal est obtenu. Chez Gracq, elle a une autre explication : elle annonce la permanence du désir, l'attente et l'éternel recommencement de la promesse. Bernhild Boie affirme que « le refus de se fixer dans une vérité accompagne le thème du désir à travers les œuvres de

708 Voir les Notes sur la page 4, n° 4, p. 1147. Dans une lettre adressée à Louis II de Bavière, Wagner dit à propos de son *Parsifal* : « Il me semble que cette œuvre m'a été soufflée par l'Esprit pour garder au monde son secret le plus profond et le plus sien, la foi chrétienne la plus authentique – que dis-je : pour éveiller cette fois à une vie nouvelle ». Cité par B. Boie. GRACQ, Julien. *Œuvres Complètes I, op. cit.*, p. 1241.

709 Voir Notice à propos du *Roi pêcheur*. *Œuvre Complètes I. op. cit.*, pp. 1244-1245.

710 *Ibid.*, p. 1246.

711 *Ibid.*, p. 1245.

712 *Au château d'Argol*, p. 85. Il est à noter que l'emprunt constitue une citation claire mise entre guillemets

Gracq »713. Voilà ce qui accentue l'écart entre Wagner et Gracq. Tandis que le premier a tendance à associer d'une façon exemplaire le Christianisme, le mythe médiéval et le Romantisme, Gracq jette le doute sur la christianisation du Graal et renforce le point de vue du Surréalisme. « L'avis au lecteur » porte entre ses lignes l'aveu que le contenu du récit s'apparente à certains ouvrages de cette école. Par là, l'écriture intertextuelle met en évidence l'originalité de l'écrivain.

Nous pouvons conclure que le texte gracquien est la recreation de plusieurs textes étrangers qui se rencontrent sur la surface blanche de la page. Gracq manifeste un esprit ouvert pour l'autre, son texte ouvre son espace à l'accueil des autres extérieurs. Sa singularité se montre, plus exactement dans le fait de créer un espace nouveau d'écriture depuis l'espace des autres et de tramer des fils de contact avec des textes déjà lus. L'écrivain parvient à les incorporer aux fibres de sa propre texture, les assimiler et les modifier. C'est par ce fait que son espace textuel est créé. Ce métissage ne va pas sans accorder au texte sa qualité d'hétérogénéité. Bien qu'il commence tard l'activité de l'écriture, Louis Poirier affirme rapidement sa faculté d'écrire. Un événement occasionnel aide à l'éclatement de son talent poétique. En effet, l'arrivée à Paris dans l'année 1929 lui ouvre à la fois les portes de l'art ancien et du moderne. Pendant cette visite, Gracq connaît le drame lyrique de Richard Wagner. Raison pour laquelle il décide de quitter définitivement Nantes pour rejoindre le lycée parisien. C'est à Paris qu'il éprouve un attachement fort à l'opéra du compositeur allemand et qu'il découvre l'art contemporain. La ville le met directement en face de l'art plastique, du cinéma et de la littérature du XX^e siècle jusqu'à la prise par le courant du Surréalisme. La découverte de ces deux arts (le théâtre lyrique de Wagner et la poésie surréaliste) à la même époque affecte véritablement son écriture poétique ; ils deviennent les lignes directrices de ses premiers écrits. En eux Gracq favorise le fait que la quête du Graal est une aventure terrestre. Cela devient son point de départ, le romancier réussit ensuite à amalgamer l'ancien au moderne. La fusion est le fait de son écriture intertextuelle.

713 Notice à propos du *Roi pêcheur*. *op. cit.*, p. 1246.

III- Rapport Paratextuel dans *Un beau ténébreux*

« Il n'est pas rare – on l'a déjà remarqué – qu'un écrivain, lorsqu'il dispose des qualités de mise au point consciencieuses indispensables, et du don de la formule, mette en évidence au sein même de son œuvre la clé qui sert à l'ouvrir sous la forme significative du *titre* »⁷¹⁴.

Selon Gracq, le titre est la clé qui sert à ouvrir les portes closes du monde romanesque. Il est d'ailleurs « la seule occasion qu'ait le romancier de communiquer en personne (et comme personne sociale) avec son lecteur, lui disant, mais ne lui disant pas seulement : achète ce livre ; à tout le moins, lis-le »⁷¹⁵. C'est le seul contact direct que l'auteur (et non pas le narrateur) peut entreprendre avec son lecteur. Il est plutôt, comme le dit Michel Hausser, la parole adressée de l'auteur sans intermédiaire au lecteur. Cette parole considérée comme hors-texte est aussi empruntée, dans le cas d'*Un beau ténébreux*, aux autres titres. Nous signalons de prime abord que le titre désigne, à la différence des autres récits de Gracq, un nom de personnage et non pas un nom de lieu. « Beau ténébreux » possède en effet un référent littéraire renvoyant au surnom donné à Amadis de Gaule, héros du célèbre roman de chevalerie (1508) de Garcia Rodriguez Montalvo. L'expression est reprise par les Romantiques et utilisée par Gracq comme titre du récit. Le lecteur peut se rendre compte que le titre connote un personnage littéraire daté de quatre siècles, que la destinée du héros de ce récit est unie à ses homologues. Quant à l'article indéfini « un », sa fonction est aussi remarquable dans ce syntagme nominal. Selon Bernhild Boie, il ôte au nom auquel il est attaché toute singularité et toute individualité. Il est là pour déclarer que le titre n'est pas original ou unique, qu'il renvoie à un type connu, à un référent dont l'écrivain s'inspire. Ruth Amossy voit dans cette reprise précédée de l'article indéfini les jeux de la réitération fidèle et de la prise de distance ironique. Par là, le titre joue un rôle dans le jeu des allusions littéraires abondantes dans ce livre. Gérard Genette appelle ce type d'imitation « paratextualité ». Pour lui, toute relation tissée entre un texte et un des éléments qui l'environnent (titre, sous-titre, préface, postface avertissement, notes etc) se définit par cette notion. Ainsi, une œuvre peut-elle fonctionner comme un paratexte à une autre au niveau du titre de l'ouvrage, des titres intérieurs de chapitres et de parties. C'est pour cela que nous focalisons notre attention ici sur le titre de ce récit qui souligne singulièrement un rapprochement avec d'autres ouvrages littéraires.

714 GRACQ, Julien. *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain. op. cit.*, p. 429.

715 HAUSSER, Michel. « Sur le titre de Gracq », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981. op. cit.*, p. 166.

En général, le titre a une double orientation : le lecteur et le texte. Il doit aussi bien servir l'intrigue que satisfaire le goût du lecteur et attirer son attention :

« Le titre de roman est un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire »⁷¹⁶.

Selon l'expression de Ruth Amossy, le titre est le seul producteur d'intérêt romanesque. Certes, il exprime dans la plupart des cas un cliché suscité déjà dans la littérature, mais il reste pour toujours l'élément de l'attraction. En l'occurrence, « *Un beau ténébreux* » renvoie à un texte ancien et rappelle au lecteur l'image de l'amoureux désespéré par sa maîtresse. Beau ténébreux a également des racines chez les Romantiques chez qui le sens de ce terme devient plus général. Autrement dit, l'allusion littéraire que constitue le titre du récit gracquien prend la forme de cliché. Grâce à ce cliché, le lecteur peut avoir une idée sur la représentation du livre, car le titre n'annonce que ce qui est déjà connu de tout le temps. Disons que le beau ténébreux de Gracq promet un exemplaire tardif des modèles romantiques. Cependant la fiction n'est jamais un pastiche quelconque, elle demeure la preuve d'une originalité absolue et d'une création au sens vrai du terme. Le titre « exhibe les modalités essentielles de l'écriture gracquienne », « constitue à la fois un défi amusé et un manifeste poétique »⁷¹⁷. Il reste un modèle de la manière dont le romancier lit les écritures des autres en vue de les insérer ensuite dans les siennes.

Quant *Au château d'Argol*, Bernhild Boie y voit un appel explicite aux titres des romans noirs, surtout celui du *Château d'Otrante* de Walpole et encore du *Château des Carpates* de Jules Verne. Le jeu des allusions littéraires nous amène enfin au pseudonyme que le professeur Louis Poirier choisit pour se connaître comme écrivain. Loin de sa sonorité de trois syllabes, le nom « Julien Gracq » a des références à la fois historiques et littéraires. « Gracq » n'est que l'homonyme des Gracques⁷¹⁸, tandis que « Julien » rappelle le nom littéraire de Julien Sorel. Ce n'est donc pas surprenant que l'allusion littéraire devienne chez lui un procédé pour écrire.

716 Cité par AMOSSY, Ruth. *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*. *op. cit.*, p. 21.

717 *Ibid.*, p. 22.

718 Gracques sont des surnoms donnés à Tiberius Sempronius Gracchus et à son frère Caius, deux hommes d'Etat romains, en raison de leur tentative infructueuse de réformer le système social romain.

IV- Une écriture en abyme

L'étude de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Gracq nous montre une autre forme de l'intertextualité qui concerne cette fois-ci plusieurs textes de l'écrivain lui-même. Il s'agit tout simplement de l'ensemble de la répétition et de l'autoreproduction qui met en réseau ses différents textes. Ce type d'intertextualité est appelé par Jean Ricardou « restreint » dans la mesure où il concerne des textes portant la signature du même auteur. A l'opposé, l'intertextualité « générale » est définie par le rapport intertextuel tissé entre des textes appartenant à des écrivains différents. Partant des études réalisées par cet auteur, Lucien Dällenbach propose le terme d'« intertextualité autarcique » ou plutôt celui d'« autotextualité » pour désigner « l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même »⁷¹⁹. Il exclut de ses vocables les termes d'intertextualité externe et d'intertextualité interne annoncées dans *Pour une théorie du nouveau roman*. La reprise d'un énoncé déjà dit par le même auteur le ramène à définir la mise en abyme comme un exemple parfait des rapports autotextuels. Il finit pour célébrer ce type de rapport comme « une citation de contenu ou un résumé intratextuel »⁷²⁰.

Ainsi la répétition devient-elle chez Gracq un mécanisme d'écriture qui se propage intensivement dans sa production littéraire. En effet, l'écrivain montre un penchant pour ce type d'écriture dite autotextuelle. Les textes des récits qui font notre corpus en restent les bons témoins. Ils soulignent entre eux un rapprochement sur plusieurs niveaux. Sur le plan structurel, les quatre possèdent presque le même commencement et la même fin ; chaque récit s'ouvre par un voyage vers un pays inconnu pour le personnage principal et s'achève par une fin certaine : la mort. Les vacanciers d'*Un beau ténébreux* se trouvent situés dès l'incipit dans un lieu lointain, alors que la mort est annoncée implicitement dans *Le Rivage des Syrtes*. Le narrateur de ce dernier livre raconte une histoire rétrospective : il est le seul survivant d'une guerre engendrée par son aventure maritime. Il s'agit dans le cas présent de la destruction d'un pays dont la description occupe une grande partie du récit. Les trois autres fictions s'achèvent par une scène suspendue comparable, tout en laissant le lecteur dans un état de confusion sur la crédibilité de la mort. La fin tragique du personnage n'est pas littéralement dite, elle est évoquée par une scène suggérant la mort. Autrement dit, *Au château d'Argol*, *Un beau ténébreux* et *Un balcon en forêt* reprennent la même scène

719 DÄLLENBACH, Lucien. « Intertexte et autotexte ». Dans *Poétique*. 1976. N° 27. Paris : Seuil, p. 283.

720 *Ibid*, p. 284.

finale. Le voyage, l'attente et la mort sont encore des thèmes communs qui rassemblent ces textes différents du Gracq.

Au niveau diégétique, les quatre textes sont dénués d'événements à proprement parler, alors que la forêt, le château, la mer restent les éléments diégétiques concernés par la description. Tout cela confirme l'écriture autotextuelle de Gracq et fait de son œuvre un texte en abyme. Quelquefois, la ressemblance touche même la situation sociale du personnage, l'incipit d'*Au château d'Argol* et du *Rivage des Syrtes* nous parle d'un héros riche appartenant à une famille illustre. Quant à la femme, elle souligne une présence moins fréquente dans les écrits de Gracq. Heide, Mona et Vanessa sont les seules dans leur univers romanesque, tandis que celui d'*Un beau ténébreux* atteste la présence des trois femmes : Christel, Irène et Dolorès. Concluons que la répétition touche les éléments constitutifs des récits gracquiens. En plus, ces fictions sont communes sur un autre point : elles sont dépourvues de ce que nous appelons le temps chronologique à l'exception du journal de Gérard dans *Un beau ténébreux*, fait des subdivisions datées. Le premier livre de Gracq et le troisième reprennent d'ailleurs la même structure, c'est-à-dire qu'ils sont subdivisés en chapitres titrés, tandis que le deuxième et le quatrième se divisent en fragments. Cette disposition engendre en effet l'accélération des événements. Nous nous demandons ici si l'écrivain procède par alternance dans son écriture de fiction.

Bref, un rapport de mise en abyme naît entre les quatre livres du romancier. Nous nous intéressons maintenant à déceler un autre élément autotextuel se rapportant au titre. *Au château d'Argol*, *Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt* ont un titre de lieu. L'autotextualité s'inscrit donc au plan de la paratextualité, ce qui confirme la déclaration de Gérard Genette : les différents types intertextuels ne restent pas isolés, ils tissent entre eux un rapport de communication. L'autotextualité marque parfois les phrases et les signifiants qui se répètent comme des leitmotifs dans plusieurs textes de l'œuvre romanesque. A titre d'exemple, nous citons cette phrase-ci reprise dans les textes d'*Au château d'Argol* et d'*Un beau ténébreux* :

« La main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit »⁷²¹.

« La main qui fait la blessure peut aussi la fermer »⁷²².

Emprunt explicite à Hegel, la phrase semble avoir pour fonction de célébrer un rapport d'autotextualité. Le syntagme nominal « jaune terne des ajoncs »⁷²³ dans le texte d'Argol

721 *Au château d'Argol*, p. 21.

722 *Un beau ténébreux*, p. 262.

participe également au tissage d'*Un beau ténébreux* sous forme des « ajoncs jaunes »⁷²⁴. Le silence qui caractérise le monde imaginaire de Gracq reste encore un trait commun entre les différentes fictions. Le terme revient sous des aspects variés dans les textes étudiés. Par exemple, le silence des oiseaux qui est le point de contact entre eux émerge sur l'espace textuel de la page à travers les signifiants suivants :

« [...] mais Albert fut frappé par la rareté et la triste monotonie du chant des oiseaux »⁷²⁵.

« [...] je l'aime pour ses abords silencieux, le bois de pins sans oiseaux »⁷²⁶.

« [...] mais Grange était frappé par le silence de ce bois sans oiseaux »⁷²⁷.

Comme nous le voyons, les trois textes se rencontrent grâce au recours à des mots portant un signifié identique. Le troisième exemple reprend presque les mêmes signifiants que le premier. À l'évidence, l'image du bois silencieux ou dormant associée au thème de l'attente ou celui de la mort ne disparaît pas des textes de Gracq, elle devient le refrain dans tous ses écrits poétiques.

Sur le plan typographique, l'italique, la majuscule et les guillemets restent les caractéristiques communes de tous les textes du romancier et deviennent pour le lecteur un signe de reconnaissance de l'écriture gracquienne. L'intérêt de l'autotextualité provient de son pouvoir d'associer les différents textes de Gracq et de les présenter dans une relation de continuité, elle produit d'ailleurs un réseau d'éléments formant les constantes de son écriture. Le rapport du texte gracquien avec lui-même ou avec d'autres textes étrangers est pris en charge par deux termes littéraires récents : l'autotextualité et l'intertextualité. Si l'intertextualité a pour objectif de multiplier les sens dans un texte à travers l'insertion de plusieurs textes à l'intérieur de son tissu devenu hétérogène, l'autotextualité favorise de manifester l'unité des différents textes du même écrivain. Elle engendre un effet de solidarité et de continuité entre ses multiples textes et prône un sens unique se rapportant à l'œuvre toute entière. C'est donc à la faveur de la ressemblance et de la répétition que les textes de Gracq tissent sur les niveaux du signifié et du signifiant un rapport autotextuel.

723 *Au château d'Argol*, p. 10. C'est nous qui soulignons le syntagme dans les deux exemples-ci dans le but de mettre en lumière les termes identiques.

724 *Un beau ténébreux*, p. 154.

725 *Au château d'Argol*, p. 10.

726 *Un beau ténébreux*, p. 124.

727 *Un balcon en forêt*, p. 7.

Conclusion

Parler de l'espace dans les récits de Gracq nous entraîne à examiner l'écriture qui lui donne forme. C'est pour cela que nous avons dirigé notre attention dans cette partie vers les petites unités de la phrase, c'est-à-dire vers les mots et les techniques de leur organisation sur la page. L'examen révèle trois procédés d'écriture permettant à l'écrivain de cristalliser ses réflexions. Le premier chapitre part d'une technique stylistique ancienne qui reste pour toujours la marque de la poéticité de la production littéraire. En termes plus directs, celui-ci prend la métaphore comme objet pour illustrer le rôle du discours métaphorique dans *Au château d'Argol*. Son importance provient du fait qu'il prévient le lecteur en avance de ce qui peut se passer ultérieurement. En suivant son développement dans ce livre, nous avons trouvé qu'il forme une fiction renforçant celle dégagée du discours littéraire. D'autre part, l'échange des traits spécifique entre les différentes isotopies de la langue contribue à la célébration du projet gracquien de la « plante humaine ». Le transfert de la qualité sémique aboutit à l'évidence à qualifier un objet par un autre. Tandis que le deuxième chapitre décèle les techniques de la picturalité adoptées par l'écrivain qui exprime le désir de se faire peintre et de rendre visible son écriture, le troisième prône un précédé purement littéraire épanoui dans la seconde moitié du XX^e siècle : l'intertextualité. Cette technique trouve place dans l'écriture romanesque de Gracq et participe dans la création de son texte. Celui-ci s'avère composite, fabriqué du littéraire, du sacré et du mythique. Autrement dit, le texte de Gracq est un texte hétérogène. Il trouve son unité grâce à la répétition qui est l'origine de l'autotextualité, voire l'élément fondateur ou plutôt producteur de l'œuvre gracquienne. Intertextualité et autotextualité jouent donc sur l'espace textuel qui semble l'effet de cet amalgame hétéroclite. Accepter l'espace textuel de l'autre, c'est intégrer ses signifiants dans les fibres du sien et dialoguer avec lui. Ainsi, l'espace textuel de Gracq tisse-t-il un rapport étroit avec tous les textes introduits sur sa surface. Ce métissage conduit par conséquent à la création d'un nouvel espace composé des éléments différents. De ce fait, nous pouvons considérer le texte gracquien comme une mosaïque de citation, de transformation et d'absorption des textes étrangers. Nous nous demandons ici si l'écrivain, après avoir conçu la vanité de sa recherche d'espace de désir, préfère se réfugier dans l'espace littéraire.

Conclusion générale

L'espace et ses différents aspects sont largement présents dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq. Il suffit de jeter un coup d'œil rapide sur les titres de ses ouvrages pour en mesurer l'importance. La description des lieux et du paysage devient l'objet dominant de ses écrits. Elle interpelle le lecteur qui s'interroge sur l'enjeu de la description spatiale dans les romans de l'écrivain. Celle-ci n'est plus en effet un élément secondaire dans la génétique du récit, elle s'avère au contraire un principe fondamental de sa constitution, tout en occupant son premier plan. C'est elle seule qui prend en charge la mission de relater l'histoire par la mise au jour de certains faits naturels considérés comme des signes prémonitoires. La description se substitue donc à la narration. Raison pour laquelle le rôle des personnages en tant qu'actants se voit diminué. En termes plus précis, il n'y a plus d'événements proprement dits. Le lecteur emporté par l'avidité de connaître la fin ne peut pas sauter certains passages de la description. Il doit les suivre tous, car ils sont porteurs d'informations.

L'espace et ses éléments constitutifs ont donc été l'objet de notre étude. Outre qu'ils construisent l'espace romanesque, ils esquissent les caractères de l'espace rêvé de l'écrivain. Pour donner une justification raisonnable à ce processus d'écriture, l'écrivain a placé son personnage dans un lieu non commun. Toutes les fictions gracquiennes s'ébauchent par un mouvement, c'est-à-dire par un personnage en voyage. La description des lieux non familiers et du paysage étranger devient dans ce cas évidente, elle concerne aussi la surface de la terre. Le voyageur décrit en mettant les perceptions sensorielles en éveil, parce que ce sont les cinq sens qui assurent la connaissance et la découverte. En marchant, il jette son regard sur le monde extérieur et décrit subtilement les éléments de sa configuration. Rien ne lui échappe, la marche et le déplacement d'un point à un autre lui permettent de bien les repérer. La description n'est pas gratuite ; elle prend une place dans l'instauration de l'histoire. Nous pouvons dire que l'espace ne se réduit jamais aux décors de l'œuvre. À l'opposé, il produit de la fiction, d'où le grand intérêt accordé à sa description. Celle-ci paraît riche des termes qui appartiennent à différents champs lexicaux : la littérature, l'art et la science. Tous ces champs se combinent, en constituant le texte tel qu'il est présenté dans son état publié. Nous nous sommes intéressée à la valeur que chaque terme prend dans l'élaboration du récit : soit sur le plan diégétique, soit sur le plan structurel. Nous avons procédé dans un premier temps à une démarche descriptive et la représentation de l'espace dans les romans de l'écrivain a été notre point de départ. Nous nous sommes arrêtée sur la nomenclature de la description spatiale. Ce procédé permet à la

fois d'apprécier la manière dont Gracq présente l'espace et de déceler les secrets de son style.

Genèse de l'espace

Gracq met tout son pouvoir créatif au service de la constitution de l'espace fictif. La question du lieu engage l'œuvre dans sa matière intime. Michel Murat voit dans cette constitution une genèse, car il y a toujours le ciel, la terre et un personnage en marche. Il s'agit donc d'une création d'un nouveau monde. Celui-ci reste sans référent réel, son existence est limitée dans le cadre du livre composé. Créer un monde, c'est avant tout le nommer, parce que le nom reste « la clé du domaine inconnu qui s'étend au-delà des bornes de l'expérience directe »⁷²⁸. Autrement dit, la création force le créateur à identifier et à préciser les caractères du monde inventé. Gracq accorde une grande importance à la dénomination des lieux. La curiosité nous a incitée à examiner de près le système onomastique de l'œuvre romanesque de Julien Gracq. Nous avons trouvé qu'un lien étroit existe, dans chaque livre, entre les toponymes et les anthroponymes. Le choix du nom n'est jamais futile. Au contraire, il subit dans son invention une forme de loi des sonorités qui réagit sur toute la composition de l'ouvrage et qui donne en outre au récit sa force et détermine le lien entre le personnage et le lieu. Un rapport de type anagrammatique naît entre les protagonistes d'un côté et les lieux de l'autre. D'une autre manière, des liens phonétiques et graphiques conditionnent les différents éléments constitutifs de l'univers romanesque de Gracq. Le discours de Saussure sur l'anagramme nous a servi à trouver le rapport entre les différents noms figurant dans les récits de Julien Gracq, à voir ensuite les règles de mise en œuvre. La valeur de l'anagramme réside dans le fait qu'il met l'accent sur un mot-clé, en permettant la distribution d'une de ses composantes phonétiques ou graphiques.

La poésie et la science sont deux éléments opposants auxquels Gracq se réfère dans sa création romanesque. La question se pose : comment le romancier arrive-t-il à mettre l'un au profit de l'autre? Au cours de l'invention, l'écrivain revient à son inspiration poétique et s'approprie les pouvoirs de l'irrationnel et de l'inconscient, en mettant de temps en temps son savoir géographique et sa formation culturelle à la disposition de sa plume. Plusieurs sciences concourent à rendre lisible voire visible l'espace fictif, seul apte à produire la

728 MURAT, Michel. *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq. op.cit.*, p. 31.

fiction. La géométrie, la morphologie, la géologie et la géomorphologie sont forts présents dans chaque passage descriptif, elles révèlent l'intention de créer à la fois un espace géographique et littéraire et de prêter au paysage ce rôle consacré exclusivement au narrateur. Les configurations et les lieux deviennent à la fois ce qui aide à construire et ce qu'il faut construire. Certes, la fiction se constitue depuis des données géographiques parfois artistiques et littéraires, mais les outils restent sans doute textuels et rhétoriques. Les notes géo-littéraires s'élaborent sur l'étendue étroite de la page et se réalisent dans l'utilisation des termes géographiques au sein du domaine littéraire. Cette note a eu lieu dans la première partie de notre travail. Gracq est avant tout géographe, il utilise logiquement cette science dans l'écriture de ses fictions. La terre et sa surface forment l'objet d'étude de la géographie. Il y a donc une correspondance d'intérêt entre l'écrivain et cette science, car les deux s'intéressent à l'espace. Ainsi, le personnage gracquien se trouve-t-il souvent doué même regard du créateur, c'est-à-dire regard qui sait déterminer le style du paysage. Parfois, des outils de géographe sont mis à portée de sa main : la carte et la boussole. Étudier la géographie du monde gracquien est dû également au fait que cette science se sert des termes appartenant au corps humain pour désigner les aspects du sol : gorge, langue, flanc. Cela prouve le lien d'alliance et d'échange entre le monde et l'homme que Gracq appelle à ranimer dans tous ses écrits romanesques. À vrai dire, l'inspiration géographique le fait s'interroger davantage sur la relation de l'homme et du monde, au point qu'elle devient un aspect de son écriture littéraire. Cela explique la prédominance du paysage naturel devenant le premier thème de ce qu'il appelle « la plante humaine ».

Puisque notre attention s'est portée de prime abord sur la question de l'invention spatiale, il nous a paru nécessaire de relever la structure de l'espace fictif. En partant des notions portées sur l'espace géométrique, dimensionnel, topologique et topographique, nous avons pu déterminer la forme, la figure, le volume des lieux inventés. Quelquefois, l'ambiguïté en enveloppe certains, le lecteur n'arrive pas à les localiser sur la carte du monde imaginaire de Gracq ou sur l'itinéraire du voyageur. C'est le cas du Farghestan (*Le Rivage des Syrtes*) et des Falizes (*Un balcon en forêt*), les données topographiques le désorientent au lieu de le guider vers la direction exacte. Cette disposition amène par conséquent à troubler la représentation de l'espace. Le lecteur ignore jusqu'à la dernière page du récit où se situent exactement ces deux lieux. La position du lieu par rapport aux autres est aussi perturbée. Nous nous demandons si c'est une technique de bonne volonté à laquelle le créateur se réfère pour égarer ses lecteurs. Dans tous les cas, la mise au point du relief lance l'espace dans la fiction.

L'image reste sans doute la meilleure façon de présenter les choses inconnues. Cependant celle-ci ne se rapporte pas de tout à l'image visuelle ou iconique. Il s'agit d'une image poétique née d'un rapprochement insolite. Breton la définit, dans *Le Manifeste du Surréalisme*, en insistant sur la définition donnée par Pierre Reverdy :

« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »⁷²⁹.

L'image qui est l'essence de la poésie, l'agent principal de son dynamisme et de sa modernité occupe une place centrale dans l'écriture de Gracq. Nous avons remarqué que l'écrivain préfère, dans la création de son monde imaginaire, retourner aux figures de style. L'image qu'il donne est celle d'un monde à l'image de l'homme. L'homme et le cosmos se communiquent dans une seule phrase grâce aux figures de l'analogie. Voilà ce que l'écrivain privilégie dans l'image. Nombreuses sont encore ces figures dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq, mais notre attention est allée uniquement à la recherche de la comparaison et de la métaphore. Celles-ci sont limitées encore par l'anthropomorphisme. Nous avons été très vigilante pour les traiter du point de vue rhétorique, afin de ne pas les confondre avec la visée de la troisième partie. Nous nous sommes intéressée à ces deux figures comme d'outils permettant le rapprochement du microcosme et du macrocosme plutôt qu'une théorie. Par ce moyen, l'écrivain parvient à structurer l'aspect de son monde, tout en renouant le rapport interrompu entre lui et l'être humain. Les figures lui offrent alors une autre voie propice à chanter son projet poétique : l'unité de l'univers. Gracq n'hésite pas un instant à franchir ce chemin ; sous sa plume, chaque lieu devient susceptible d'être anthropomorphisé. Sa production littéraire en témoigne : le château avec ses labyrinthes lui inspire l'image du corps humain, tandis que la terre est métaphorisée en un cadavre pourri après la fonte des neiges. L'animation continue dans tous les livres du romancier. Quelquefois une image nous a arrêtée par sa présence dans plusieurs ouvrages, telle que l'herbe-cheveux ou la métaphorisation du lieu clos (surtout la chambre) en un ventre maternel. Cette dernière exprime la véritable volonté du retour à l'origine, et trouve un écho dans le rêve des Surréalistes. Dans la plupart des cas, l'analogie est justifiée par la présence d'un motif. L'étude nous a révélé l'objectif réel que l'écrivain cherche dans ce procédé : l'abolition de toute frontière entre les différents objets du monde réel (y compris

729 BRETON, André. *Manifeste du Surréalisme* [1924]. *Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1988, p. 324.

bien sûr celle entre l'homme et l'univers). Car cette limite constitue un vrai obstacle qui empêche le franchissement vers le surréel. Voilà le fondement poétique de l'écriture gracquienne. Vu comme un être animé, l'espace fictif est donc doué d'une « vie » et d'une « âme ». Il n'est plus le lieu de projection des sentiments du sujet sur lui, mais plutôt un actant agissant d'une manière remarquable sur le personnage. La première partie décèle l'intérêt identique que l'écrivain accorde au langage scientifique et au langage poétique. Les deux collaborent pour célébrer une seule chose : la correspondance entre l'homme et le monde. Outre la suppression des limites, l'écriture gracquienne propose un autre moyen apte à concrétiser la fusion de ces deux éléments essentiels de son projet poétique : la contemplation livre l'observateur au cosmos et le laisse confondre facilement aux forces cosmiques. Le romancier aspire dans cela à minimiser le sentiment d'étrangeté à l'égard du monde, à cesser de le sentir autre mais à se l'incorporer.

La « narrativité » de l'espace

Nous avons essayé dans la deuxième partie de notre travail d'expliquer la nature du rapport entre l'espace et d'autres instances narratives. Dans notre cas, il s'agit des personnages. Partant d'un principe qui trouve ses sources dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, nous avons pu suivre le développement du premier lien né entre les protagonistes de Gracq et le monde extérieur. Cette relation se définit au fur et à mesure de l'avancement des chapitres. Notons que le premier rapport d'attraction s'accomplit en un rapport de transgression conduisant dans le récit du *Rivage des Syrtes* au déclenchement de l'action. Puisqu'ils assument la responsabilité d'établir le contact avec l'univers, les cinq sens sont mis en alerte. Ils sont à vrai dire l'origine de la perception spatiale. Sous cet angle, l'espace devient une question de perception : observer les manifestations d'aura, sentir ses odeurs, identifier ses couleurs deviennent la tâche du personnage gracquien. Que ce soit naturel ou factice, le lieu produit des effets sensoriels sur lui auxquels il répond par des sentiments de joie ou d'angoisse. Ce contraste, nous l'avons abordé sous le couple euphorique vs dysphorique. Ainsi la fiction se tisse-t-elle depuis les sentiments et les sensations que le héros a éprouvés devant les signes annonciateurs du monde extérieur. En effet, l'analyse que nous avons proposée est agencée autour des perceptions et le mouvement du personnage. Entrer en rapport avec le cosmos aboutit chez Gracq à rejeter l'autre et à assujettir aveuglément la puissance de l'espace. Du point de vue linguistique, cet

assujettissement est traduit par le retour à la forme impersonnelle du sujet (« il semble », « il paraît ») ou par la prédominance de l'espace et de ses composantes comme un sujet principal de la phrase. Nous avons également remarqué la fréquence des verbes de perception. Multiples sont encore les phrases dont le sujet principal est un organe de sens. Ce qui minimise l'importance du narrateur et accorde le premier rôle à l'espace.

Doté d'un charme spécial, le lieu inconnu constitue à lui-même un élément de provocation et attire le regard. C'est donc tout à fait naturel que le personnage de Gracq subisse son influence. Nous nous sommes arrêtée sur la première impression dégagée à la première vue du lieu inconnu dans l'espoir de mettre au jour le simultanément entre le mouvement du personnage et la représentation de l'espace. Ce mouvement varie selon la position de ce dernier qui se trouve tantôt en marche tantôt en contemplation. Cette attitude nous a fait distinguer deux types de lieu : lieux de parcours (la route et la forêt) et lieux de contemplation (la terrasse et la fenêtre). Le premier définit l'errance comme l'état favori du personnage gracquien, tandis que le deuxième dit le désir de dominer le monde par le regard. En aucun cas, la construction de l'espace n'est dissociée de la description. Nous savons bien que les récits de Gracq soulignent tous un point commun. Ils commencent par un trajet et se terminent par une fin décisive ; le voyage initial est ensuite multiplié par d'autres. Les voyages et les parcours représentés dans chaque récit conduisent par conséquent à la mise en œuvre de l'espace. Les moindres déplacements restent signifiants, ils deviennent les signaux de l'énonciation de l'espace. L'espace fictif des romans gracquiens n'est jamais défini tout de suite. Il se déploie progressivement, se ramifie à partir d'une variété de positions et de dispositions. Ce dispositif fait de l'espace une histoire qui a un début, une évolution et une fin. Cela conduit à dire que l'espace devient l'équivalent de la fiction. Sur le plan diégétique, les parcours, outre qu'ils mettent en lumière le lieu de l'action, forment l'ensemble des chaînes nécessaires à la constitution des événements. L'objectif poétique de Gracq consiste à mettre l'homme et l'espace sur un point d'égalité. L'espace n'est jamais réduit chez lui à un objet de quête. Il devient aussi le sujet de la quête dans le cas où l'homme subit totalement son attraction. Nous avons mentionné plus haut comment le guetteur, pendant les moments de la contemplation, se sent pris par le charme du paysage au point de la dépossession de soi. Ce qui veut dire que le rapport de l'homme et de l'espace est du type horizontal et non pas vertical. C'est un rapport qui favorise le dialogue et l'échange. Pour cela, l'espace gracquien a mérité la qualification d'actant qui a un pouvoir effectif sur les autres. En gros, la deuxième partie

de notre travail a insisté sur la « spatialisation narrative »⁷³⁰. L'espace n'est plus un contenu mais une forme qui « gouverne, comme le dit Henri Mitterand, par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit »⁷³¹. C'est dans ce sens que l'espace fictif de Gracq fonde le récit.

Il est évident que l'œuvre romanesque de Gracq se caractérise par la variété des lieux. Mais le lieu élevé demeure le lieu de la prédilection. Outre qu'il offre au guetteur une vue panoramique du paysage, il le met au seuil d'un autre monde invisible. Celui-ci peut être le substitut de lieu de la Révélation qui contient le secret de la vie. Placer le personnage sur un point élevé devient l'équivalent de le mettre en rapport spirituel avec le monde supraterrrestre. Cette sensation, Gracq l'a affirmée lors de son ascension du mont sacré Montségur. Dans ses récits, nous avons distingué le lieu élevé qui est une caractéristique de la topographie de l'espace fictif et celui qui a une connotation symbolique. Ce dernier est représenté une fois par l'horizon et l'autre fois par la terre montagneuse du Farghestan. Obsédé par le désir de la découverte, le personnage n'hésite pas à voyager vers le lieu interdit. Ce voyage détermine son destin et celui des autres. Parce qu'il est immatériel, le voyage vers l'horizon reste visuel. Le guetteur ne bouge pas de sa place, il focalise ses regards en direction de cette ligne illusoire dans l'espoir de remplir le vide intérieur et de sonder l'inconnu. L'importance accordée à l'horizon provient du fait que cette ligne reste le seul relais entre le visible et l'invisible, la terre et le ciel, l'ici et le là-bas lointain. Nous avons étudié l'horizon en rapport avec le jeu de la lumière, plus précisément avec deux moments décisifs de la journée : l'aube et le coucher du soleil. La lueur brillante et rosée en se répandant sur lui provoque l'imagination de l'observateur qui la considère comme le moment de la divination. Pour ce dernier, la luminosité de l'horizon porte des présages explicites sur l'avenir. Cela explique les regards perpétuels portés sur lui. Si le voyage vers l'horizon reste limité dans le cadre de la vision, le voyage vers le Farghestan est effectué par le déplacement d'Aldo à l'autre rive de la mer des Syrtes. Par opposition à cette ligne connue pour tout le monde, le Farghestan ne se définit que dans *Le Rivage des Syrtes*. C'est le seul lieu auquel Gracq attribue le nom de l'au-delà inconnu. Les circonstances qui accompagnent son apparition le rapprochent du lieu de la Révélation. Pourtant, ce lieu apocalyptique reste à la fois secret pour le lecteur et le héros. Gracq ne le décrit pas ; son personnage ne l'atteint que par le moyen de l'amour mystique. Cela met en cause l'identité du lieu de quête. La quête ne touche pas son but, les caractères du lieu de désir demeurent

730 MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman. op. cit.*, p. 193.

731 *Ibid.*, p. 211.

indéfinissables. Raison pour laquelle les fictions répètent le même incipit, l'écrivain est en état de recherche perpétuelle. Cela nous fait comprendre également pourquoi la fin dans tous les récits de Gracq reste suspendue. Nous concluons que l'écriture gracquienne prend une forme de spirale et qu'elle tourne autour des mêmes axes. C'est une écriture que nous pouvons qualifier aussi d'« indéterminée » : elle fait participer le lecteur par-delà la fin effective, en lui accordant une grande liberté de poursuivre en imagination le récit.

L'écrivain ne laisse pas sa créature sans issue, il lui propose un autre lieu de Révélation interdit mais palpable. La chambre qui se définit comme le lieu de l'intimité devient le deuxième lieu d'attraction. Ce lieu clos comprend des objets qui aident à déchiffrer l'énigme du récit gracquien. Cependant il s'agit toujours de la pièce de l'autre qu'il faut pénétrer. Entrer dans cette chambre veut dire s'identifier au propriétaire absent par ses objets et devenir son double. Le rapport avec l'espace qui commence par la fascination se développe pour finir en un rapport d'appropriation et de possession. Ce rapport inscrit la chambre dans l'enjeu de l'insaisissable atteint. L'espace gracquien n'est jamais un simple décor, ni un habitacle neutre. Il est une composante autonome voire une instance narrative. C'est pour cela qu'il faut tenir compte de son rôle actif.

Hétérogénéité de l'écriture spatiale

La description montre la parenté que le lieu gracquien peut tisser avec d'autres lieux légendaires. Par son calme absolu et sa profondeur, le bois de Storrvan et les Ardennes se montrent mystérieux, plus proche de la forêt des contes que d'un bois réel. Son château avec ses souterrains souligne un trait commun avec l'édifice du roman noir. En termes plus directs, la création spatiale consiste chez Gracq à bâtir un lieu d'après un autre. Un lieu qui n'a pas de rapport avec le réel. Un lieu imaginaire qui reprend les éléments essentiels du prototype et les représente d'une manière différente. Il s'agit dans ce cas d'une recreation de l'espace, car le romancier répète un modèle déjà fait. La reprise des exemplaires antérieurs nous entraîne à jeter un coup d'œil sur l'écriture de l'espace. L'espace textuel et les multiples procédés de la création spatiale sont l'objet de la troisième partie. Notre intérêt ne se porte plus sur l'espace en tant que lieu d'action mais plutôt sur l'écriture elle-même. La page reste sans aucun doute le lieu concret qui manifeste par excellence la compétence lexicale du scripteur. Certes tous les auteurs utilisent le même moyen de la communication, mais la singularité de chaque écrivain demeure dans les outils qu'il utilise.

L'écriture de l'espace constitue donc l'objet de la troisième partie. Nous avons considéré l'œuvre dans sa totalité verticale et non pas seulement horizontale. L'écriture gracquienne ne parle pas uniquement de l'espace, mais elle s'accomplit également dans l'étendue blanche que constitue la page. Celle-ci s'avère une composition métisse des éléments variés entre le littéraire et le non littéraire. Notre attention s'est focalisée tout d'abord sur des métaphores considérées comme une figure de style permettant l'intégration d'un lexème étranger à l'isotopie d'un contexte immédiat. Loin d'être une répétition de l'objectif de la première partie, la métaphore est abordée du point de vue stylistique et non rhétorique. La priorité est donnée ici au processus du transfert des qualités spécifiques de l'animé à l'inanimé, du concret à l'abstrait et de l'humain au non humain. Les figures de l'anthropomorphisme ne sont plus l'objet de notre préoccupation. La transposition sémique entre les deux pôles de la métaphore révèle le dessein attendu de l'écrivain qui paraît très attaché à son projet poétique de « la plante humaine ». En partant d'*Au château d'Argol*, nous avons pu déterminer l'objectif de Gracq : l'humanisation et l'érotisation du monde extérieur. L'analyse sémique nous a permis de voir comment le discours métaphorique aide parfois à comprendre mieux l'histoire que le discours romanesque. La fusion des champs lexicaux des différentes isotopies aboutit en conséquence à l'échange de leurs champs sémantiques et mène au dénouement. Les figures métaphoriques qui s'étalent sur une grande partie de l'œuvre ne sont jamais seulement l'affaire des mots. Au contraire, elles servent véritablement le récit. Certes, Gracq licencie la narration de son rôle, mais il la remplace par la description de l'espace qui fait suppléer des éléments explicatifs et renforce la tentation de la rhétorique ou du pittoresque. En d'autres termes, les paysages et les lieux décrits forment un réseau de figures qui forme l'essentiel de l'intrigue. Par là, la narration renonce à la servitude qui consiste essentiellement à raconter une histoire. Notre objectif est de prendre en conscience des rapports verticaux tissés entre les différentes métaphores répandues sur les chapitres du roman. C'est le seul moyen qui réalise l'unité du livre composé. Ce qui a suscité notre attention, ce n'est plus la représentation de l'espace, voire la représentation elle-même qui s'achève sur l'épaisseur des pages. L'accent est mis sur l'espace écrit seul apte à créer la spatialité de l'œuvre.

Métamorphosé en multiples aspects stratégiques, l'espace exerce à la fois un pouvoir sur l'évolution de l'écriture de Gracq et sur le rythme de chaque livre, notamment sur sa structuration en chapitres ou en séquences. L'écriture de l'espace témoigne d'une autre aventure gracquienne, lorsque l'écrivain essaie d'intégrer la technique picturale dans la littérature. En effet, Julien Gracq n'hésite pas à emprunter à la peinture ses éléments de

base. Les couleurs, la technique du cadrage, l'utilisation des tableaux dans le tissu littéraire ont été l'objet de notre étude dans cette partie. Loin de la visée esthétique, le pictural conduit chez Gracq à la visibilité du non-dit du texte. La langue n'est pas le seul moyen d'expression, la peinture lui en offre un autre beaucoup plus visible que lisible. En tant que moyen concret de la réflexion, l'écriture crée quelquefois un effet pictural. Les multiples signes typographiques (surtout l'italique) et les signes de la ponctuation jouent effectivement sur la représentation de la page. Autrement dit, la page se trouve picturalisée par le moyen de la distribution des mots sur son étendue étroite. L'organisation des mots sur la page a aussi trouvé place dans notre dernière partie, elle révèle la tentative discrète de Gracq de se faire peintre, tout en modifiant ces quelques décimètres rectangulaire en un tableau foncé du noir et du blanc. L'insertion des références picturales dans l'écriture romanesque est la preuve de l'esprit libre et moderne du créateur. Gracq ne reste pas enfermé dans le domaine littéraire, il puise aux autres sources et fait de son texte un lieu unique de ce métissage. En d'autres termes, l'écrivain se libère de toutes les chaînes paralysant le progrès de son écriture, il met les autres mécanismes au profit de sa plume. Peinture, sculpture et musique constituent aussi la texture spatiale de ses récits. Le lecteur ne peut pas se retenir devant certains paragraphes, il se laisse enchanter par l'harmonie imitative des phrases longues. Quelquefois, l'écrivain recourt aux éléments sonores pour attirer l'attention du héros. Pour cela, le texte de Gracq est dit composite, alors que la page semble le lieu parfait de la cohabitation du littéraire et du non littéraire.

La modernité de Gracq réside aussi dans l'adoption des techniques nouvelles de l'écriture. L'intertextualité qui est connue comme un principe majeur de la constitution de l'espace littéraire trouve son terme dans ses écrits. Nous avons distingué plusieurs sortes de relations intertextuelles (explicite ou implicite) qui aboutissent à dialoguer avec l'espace textuel de l'autre. Cependant, l'intégration, comme nous l'avons vu, est loin d'être jugée aveugle, car le romancier transforme la production littéraire des autres en l'insérant dans la sienne. Sous cet angle s'amalgament des textes de type littéraire, mythique et biblique dans son propre texte. La finalité se montre lors de la dissolution de l'espace gracquien dans l'espace extérieur : d'après Julia Kristeva, adopter un texte étranger signifie accepter son espace. Ainsi, l'écriture intertextuelle met à plat les forces qui régissent le texte de Gracq. Nous avons constaté qu'une sorte de pouvoir mythico-biblique joue en permanence ses valeurs dans les écrits du romancier. Le motif du mythe ou de l'envoûtement mythique désigne le point cardinal qui permet de reconstruire la visée de l'art de l'œuvre romanesque de Gracq. Il ancre l'espace gracquien dans la dimension de l'imaginaire et non pas du réel,

du surréalisme et non plus du réalisme. Il manifeste également le refus de succomber à la tentation du symbolisme. Si Gracq manifeste un attachement au mythe, cela n'empêche pas d'exprimer son admiration pour les grands mouvements littéraires de son époque, surtout le Surréalisme. L'intertextualité aide à déterminer les germes responsables de la production poétique de Gracq. La remontée vers ces éléments productifs nous préoccupe autant que le texte lui-même. Elle nous fait découvrir que le destin de l'espace dans les récits gracquiens émerge de l'impulsion profonde de la réécriture. Qu'il s'étende ou qu'il se rétrécisse, c'est en raison de cette attraction textuelle qui régit secrètement la machine de l'écriture. De ce fait, le texte est moins une construction ferme des éléments constitutifs qu'une reconstruction où s'unissent les rapports de force des discours différents. À cet égard, nous pouvons dire que l'assemblage des textes étrangers en seul lieu crée l'espace propre de l'œuvre romanesque de Gracq. Celle-ci semble d'ailleurs comme une initiation de voyage dans l'espace de l'autre.

Il est vrai que le texte gracquien semble une mosaïque de citations, de transformation ou d'absorption. Mais il se caractérise par la fluidité nécessaire à la compréhension. La pluralité des discours constitue un ensemble à la fois globale et unifié qui communique d'un même élan à l'intérieur de lui-même. Sa continuité est donc intrinsèque, elle provient de l'interaction des multiples textes. La configuration de tous ces éléments textuels sur la surface de la page fait venir le texte. L'espace par conséquent s'en trouve contraint. Il est aussi la conscience de cette contrainte et le désir de passer outre, alors que la fiction se construit dans chaque moment singulier et dans la totalité.

Ce que nous apprécions dans l'écriture de Gracq, c'est la grande liberté avec laquelle il compose son propre espace littéraire. L'écrivain se libère de toutes les chaînes qui peuvent paralyser sa plume, et donne libre cours à son imagination. Son œuvre reste, pouvons-nous affirmer, un lieu propice à la rencontre de la poésie, du romanesque et même du théâtral dont l'association sur la surface de la page blanche contribue à faire la spécificité de son espace. Passionné par l'idée de créer un nouveau sens de l'espace, Julien Gracq libère le récit de la contrainte de raconter une histoire et s'enfonce dans la description spatiale. Pour cela, il se laisse enchanter par les secrets du monde et s'égarer dans son immensité qui est la nôtre. Emportée par la curiosité de savoir la nouvelle fonction confiée à l'espace, nous avons mené une recherche abordée depuis l'écriture poétique de l'espace gracquien. La recherche est motivée par notre passion pour la poésie. L'objectif est d'examiner la dualité de la prose et de la poésie dans l'écriture spatiale de Julien Gracq. Sa lecture nous révèle

que l'espace n'est plus qu'un élément secondaire dans l'histoire. Il est l'histoire elle-même. Outre qu'elle laisse voir sa fantaisie créative, l'œuvre nous fait découvrir une autre aventure penchant vers la théâtralisation de l'espace romanesque. Ce dernier n'est pas seulement la scène de l'événement, mais aussi un décor au sens théâtral qu'implique ce mot. L'écriture hétérogène de Gracq ne manque pas encore de reprendre des expressions scéniques. Nous ne voulons pas résumer ce penchant en quelques lignes, il exige un nouveau regard sur le monde gracquien. Nous laissons ce choix à la portée des lecteurs gracquiens pour découvrir eux-mêmes le génie de l'écrivain qui sait à la fois poétiser et théâtraliser le monde romanesque.

Bibliographie

I- Œuvres de Julien Gracq

- *Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1989.
- *Œuvres Complètes II*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1995.

Nous notons que l'ensemble des titres de l'écrivain a paru chez José Corti.

1- Fiction

- *Au château d'Argol*. 1938.
- *Un beau ténébreux*. 1945.
- *Le Rivage des Syrtes*. 1951.
- *Un balcon en forêt*. 1958.
- *La Presqu'île*. 1970.

2- Théâtre

- *Le Roi Pêcheur*. 1948.

3- Essais et Recueils de fragments

- *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain.* 1948.
- *La Littérature à l'estomac.* 1949.
- *Préférences.* 1961.
- *Lettrines.* 1967.
- *Lettrines 2.* 1974.
- *En lisant en écrivant.* 1980.

4- Essais autobiographiques

- *Les Eaux étroites.* 1976.
- *La Forme d'une ville.* 1985.

5- Entretiens.

II- Ouvrages et articles critiques sur Julien Gracq

1- Monographies

- AMOSSY, Ruth. *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq.* Neuchâtel : Baconnière, 1980.
- ARFEUX Marc-Henri, *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq.* Tome I, II, III. Université de Lyon 2, 2002. (Thèse).
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Une balade en galère avec Julien Gracq.* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995. (Coll. Cribles).
- BORGAL, Clément. *Julien Gracq : l'écrivain et les sortilèges.* Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- BRIDEL, Yves. *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire.* Lausanne : L'Age d'Homme, 1981.

- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth. *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*. Paris : Klincksiech, 1984.
- CARION, Jacques. *Julien Gracq et la poétique du paysage*. Tournai : La Renaissance du livre, 2002.
- CARRIERE, Jean. *Julien Gracq ou les reflets du rivage*. Gordes : Relié, 2002.
- COGEZ, Gérard. *Julien Gracq, Le Rivage des Syrtes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- DENIS, Ariel. *Julien Gracq*. Paris : Seghers, 1978. (Coll. Poètes d'aujourd'hui).
- DETTMAR-WRANA, Von Susanne. *Julien Gracq et la réception du romantisme allemand*. Université de Paris IV-Sorbonne, 2000. (Thèse).
- DEVOIVRE, Christèle. *Personnage et paysage : pour une redéfinition de leur statut narratif, les exemples de Julien Gracq et Cesare Pavese*. Tome I, II. Université de Grenoble III- Stendhal, 2004. (Thèse).
- DOBBS, Annie-Claude. *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*. Paris : José Corti, 1972.
- EYRAUD, Raymond. *Forces et ambiguïtés des paysages dans les œuvres de Julien Gracq et Michel Tournier*. Université du Sud. Toulon-Var U FR de Lettres, session : 2001- 2004. (Thèse).
- FERRAGUE, Frédérique. *Espace et temporalité : les formes de l'angoisse, aspects de l'œuvre de Julien Gracq*. Université de Lyon 2, 1988. (Mémoire).
- FRANCIS, Marie. *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris : A.G. Nizet, 1979.
- GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick et Stéphane BIKIALO. *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île*. Neuilly : Atlande, 2007.
- GOUX, Jean-Paul. *Les Leçons d'Argol*. Paris : Messidor/Temps Actuels, 1982.
- GROSSMAN, Simone. *Julien Gracq et le surréalisme*. Paris : José Corti, 1980.
- GUIOMAR, Michel. *Miroirs de ténèbres : images et reflets du double démoniaque, Julien Gracq Argol et les rivages de la nuit*. I. Paris : José Corti, 1984.
- GUIOMAR, Michel. *Trois paysages du Rivage des Syrtes*. Paris : José Corti, 1982.

- HADDAD, Hubert. *Julien Gracq : la forme d'une ville*. Mayenne : Le Castor Astral, 1986.
- JIN-SEOK, Song. *Forme et signification du lieu architectural chez Julien Gracq*. Université de Tours-François Rablais U.F.R des lettres, 2000. (Thèse).
- KREBS, Constance. *La Peinture et la musique dans Au château d'Argol, Le Rivages des Syrtes, Le Roi Cophetua de Julien Gracq*. Paris IV-Sorbonne, 1990. (Thèse).
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Julien Gracq*. Paris : Seuil, 1991.
- MAGDELAINE, Jean-Yves. *Figures de la polarité et pensée mythique dans les deux premiers récits de Julien Gracq*. Tome I et II. Presses Universitaires de Septentrion, 1997.
- MAROT, Patrick. *La Forme du passé : écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, 1999.
- MONBALLIN, Michèle. *Gracq, création et recréation de l'espace*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 1987.
- MURAT, Michel. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq : étude de style I, Le roman des noms propres*. Paris : José Corti, 1983.
- MURAT, Michel. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq : étude de style II, Poétique de l'analogie*. Paris : José Corti, 1983.
- MURAT, Michel. *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*. Paris : José Corti, 2004.
- MURAT, Michel. *Julien Gracq*. Paris : Adpf, 2006.
- NOËL, Mireille. *L'Eclipse du récit chez Julien Gracq*. Lausanne-Paris : Delachaux Et Niestlé S. A., 2000.
- PEYRONIE, André. *La Pierre de scandale du « Château d'Argol » de Julien Gracq*. Paris : Lettres modernes, 1972. (Coll. Archives des lettres modernes).
- PLAZY, Gilles. *Julien Gracq : en extrême attente*. Rennes : La Part Commune, 2006.
- PLAZY, Gilles. *Voyage en gracquoland*. Paris : Instant, 1989. (Coll. Griffures).
- POITEVIN, Jean-Louis. *Julien Gracq*. Paris : Marval, 1990. (Coll. Lieux de l'écrit).

- RENOUARD, Maël. *L'Œil et l'attente sur Julien Gracq*. Chambéry : Comp'Act, 2003.
- ROUSSEAU, Laurence. *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris : Lettres Modernes, 1981.
- SOUYRI, Béatrice. *Recherches sur les œuvres critiques et romanesques de Julien Gracq : autour de l'image*. Université de Paris IV-Sorbonne, 1991. (Thèse).
- VOUILLOUX, Bernard. *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*. Genève : Droz, 1989.
- WANG, Jing. *L'Horizon et quête dans l'œuvre de Julien Gracq*. Université de Michel Montaigne, Bordeaux III, 1997. (Thèse).

2- Ouvrages collectifs consacrés à Julien Gracq

- AMOSSY, Ruth. « Question de lecture : *En lisant en écrivant* », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 16-26.
- BALCOU, Jean. « La Bretagne chez Gracq », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 111-118.
- BAUDRY, Robert. « Julien Gracq et la légende du Graal », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 256-264.
- BEALU, Marcel. « La relecture de Julien Gracq », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 44-46.
- BERTHIER, Philippe. « Gracq et Buzzati poètes de l'événement », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 90-104.
- BLANCHARD, Jean-Marc, « Deux lectures du Rivage des Syrtes », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 107-120.
- BOIE, Bernhild. « Jeux de rideaux », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 125-130.

- *Cahier de recherche de S.T.D.* Mars 1982. N°9. *Entretiens sur Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq.* Université de Paris 7.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth. « Presque : relation de la métaphore et du récit dans "La Presqu'île" », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981.* Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 184-192.
- CIXOUS, Hélène. « Le Sens de la forêt », in *Qui vive ? : autour de Julien Gracq.* Paris : José Corti, 1989. PP. 49-51.
- COUFFIGNAL, Robert. « La Bible dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981.* Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 27-39.
- DEBREUILLE, Jean-Yves. « La Poétique romanesque de J. Gracq à partir du *Rivage des Syrtes* et d'*Un balcon en forêt* », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981.* Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 202-211.
- DENIS, Ariel. « L'éternelle imminence », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq.* Paris : L'Herne, 1972. PP. 131-138.
- EIGELDINGER, Marc. « La Mythologie de la forêt dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq.* Paris : L'Herne, 1972. PP. 236-245.
- ERNST, Gilbert, « Le Mythe de la nuit dans les romans de Gracq », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq.* Paris : L'Herne, 1972. PP. 246-254.
- FABRE-LUCE, Anne. « La Description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981.* Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 409-419.
- FAVRE, Yves-Alain. « L'Image dans les poèmes en prose de Gracq », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981.* Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 177-183.
- FRONTENAC, Yves. « Le Minéral et le végétal dans l'œuvre romancée de Julien Gracq », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981.*

Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée).
PP. 105-110.

- GAUBERT, Serge. « Julien Gracq et le temps perdu », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 319-327.

- GERARD-DENIS, Farcy. « Polyphonie narrative dans *Un beau ténébreux* », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 193-201.

- GROSSMAN, Simone, « Julien Gracq : romancier surréaliste », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 214-220.

- GUIOMAR, Michel. « Images et masque du désir dans l'œuvre de Julien Gracq », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 301-318.

- HAUSSER, Michel. « Sur le titre de Gracq », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 166-176.

- HELLENS, Franz. « Le Paysage dans l'œuvre de Julien Gracq », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 225-229.

- JUIN, Hubert, « Julien Gracq et le fil des images », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 328-336.

- LAURENCE, Rousseau. « Le Thème de l'eau dans *Le Rivage des Syrtes* : l'eau facteur d'universalisation », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 345-355.

- LEUTRAT, Jean-Louis. « A noir », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 11-13.

- MANDIARGUES, André Pieyre de. « Le Château ardent », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 47-49.

- MARQUET, Jean François. « Au château d'Argol et le mythe hégélien », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 53-62.

- MICHEL, Jacqueline. « La Puissance imageante de l'italique dans les récits gracquiens », in *Julien Gracq : actes du colloque international, Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 420-430.
- MORIN, Anne, « Julien Gracq, le seuil ou la "perversion" d'un mythe », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 299-310.
- MURAT, Michel. « Voyage en pays de connaissance ou réflexion sur le cliché dans *Argol* », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 394-408.
- PEYRONIE, André. « Julien Gracq et le roman noir », in *Julien Gracq : actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 221-245.
- QUEFFELEC, Henri, « Les années de jeunesse », in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne, 1972. PP. 354-362.
- « Sur *Un balcon en forêt* » in *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Entretien radiophonique entre Julien Gracq et Gilbert Ernst diffusé le 12 juillet 1971 par la station régionale d'Inter-Lorraine-Champagne-Ardenne. Paris : L'Herne, 1972. PP. 211-221.
- TISSIER, Jean-Louis. « La Carte et le paysage : les affinités géographiques », in *Julien Gracq : actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université, 1982. PP. 96-104.
- YVES, Bridel. « Le Regard dans *Le Rivage des Syrtes* », in *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1982 (2ème édition revue et corrigée). PP. 356-363.

3- Ouvrages collectifs consacrés partiellement à Gracq

- BRUNET, Etienne. « Rendez-vous manqués », in CESBRON, Georges. *Mélanges*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1997. PP. 363-372.
- CHOCHON, Bernard. « L'Œil intérieur : mythe et musique chez Julien Gracq. Un cas exemplaire : *Parsifal*, de Richard Wagner », in CESBRON, Georges. *Mélanges*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1997. PP. 349-354.
- COLAS-BLAISE, Marron. « Eléments pour une poétique de l'entre-deux. Une lecture sémiolinguistique d'*Un balcon en forêt* », in REGGIANI, Christelle et Claire STOLZ (dir.). *Styles, genres, auteurs : Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*. Paris : PUPS, 2007. PP. 127-241.
- DENTAN, Michel. « Notes sur la topographie du Rivage des Syrtes ». Dans *Le Texte et son lecteur : études sur Benjamin Constant, Villiers de l'Isle-Adam, Ramuz, Cendrars, Bernanos, Gracq*. Lausanne : L'Aire, 1983. PP. 115-122.
- FAYE, Eric. *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*. Paris : José Corti, 1996.
- GAUTIER, Antoine. « "La Clairière était comme une île..." : comparaison et approximation en *comme* dans *Un balcon en forêt* », in REGGIANI, Christelle et Claire STOLZ (dir.). *Styles, genres, auteurs : Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq*. Paris : PUPS, 2007. PP. 143-154.
- JOURDE, Pierre. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*. Paris : José Corti, 1991.
- MENOÛ, Hervé. « Julien Gracq dans le paysage », in CESBRON, Georges. *Mélanges*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1997. PP. 339-354.
- MICHEL, Jacqueline. *Une mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*. Paris : José Corti, 1986.
- MORTEL, Anne. *Le Chemin de personne : Yves Bonnefoy, Julien Gracq*. Préface de Marie-Claire Dumas. Paris : L'Harmattan, 2000.
- NAGAI, Atsuko. « Julien Gracq et la géographie humaine », in BOULOUMIE, Arlette et Isabelle TRIVISANIE-MOREAU (dir.). *Le Génie du lieu : des paysages en littérature*. Paris : Imago, 2005. PP. 294-302.

- NAGAI, Atsuko. « Quand Julien Gracq parle de lui-même : essai sur les fragments autobiographiques de Julien Gracq », in CESBRON, Georges. *Mélanges*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1997. PP.355-362.
- PASCAL, Visset. *Le Temps, l'autre et la mort dans trois fictions du milieu du XXe siècle* : « *El jardin de Senderos que se bifurcan* » de J. L. Borges, « *Under the Volcano* » de M. Lowry et « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq. Paris : Champion, 2003.
- POULOUIN, Gérard. « Julien Gracq et la légende de Graal », in GUELLOUZE, Suzanne et Gabrielle CHAMARAT-MALANDAIN (dir.). *Modèles, dialogues et invention : mélanges offerts à Anne Chevalier*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2002. PP. 273-293.
- RICHARD, Jean-Pierre. « À tombeau ouvert », in *Microlectures*, Paris : Seuil, 1979. (Coll. Poétique). PP. 257-283.
- RICHARD, Jean-Pierre. « Le Roman d'une bulle », in *Pages paysages : Microlectures II*. Paris : Seuil, 1984. (Coll. Poétique). PP. 203-210.
- TRIVISANIE-MOREAU (dir.). *Le Génie du lieu : des paysages en littérature*. Paris : Imago, 2005. PP. 294-302.
- WATEAU, Fabrice. « Epreintes florales dans l'œuvre de Julien Gracq », in *L'Appel : écriture poétique et inscription du dehors de Philippe Char à Jacques Réda*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2004. PP. 129-145.

4- Revues et articles sur Gracq

- ARFEUX, Marc-Henri, « Le Lecteur des lointains », Dans *303*. 2006. N° 93. *Julien Gracq*. Nantes : Revue 303. PP. 134-139.
- BOIE, Bernhild. « Il n'y a que des cas d'espèce ». Entretien avec Julien Gracq. Dans *Genesis*. 2001. N° 17, Julien Gracq. Paris : Jean-Michel Place. PP. 181-188.
- BOISLEVE, Jacques. « Julien Gracq au paysage de la mer ». Dans *303*. 2006. N° 93. *Julien Gracq*. Nantes : Revue 303. PP. 72-75.
- BOISLEVE, Jacques. « Hauts lieux gracquiens ». Dans *303*. 2006. N° 93. *Julien Gracq*. Nantes : Revue 303. PP. 80-81.

- CHAMBRES, Ross. « Le Rivage des Syrtes, ou l'origine des signes ». Dans *Revue des sciences humaines*. Janvier-mars 1970. Fasc. 137.
- CLÉMENT, Catherine. « Au château d'Hegel ». Dans *Magazine littéraire*. décembre 1981. N° 179. P. 27.
- DENIS, Ariel. « La Description romanesque dans l'œuvre de Julien Gracq », in *Revue d'esthétique* 2. Paris : C. Klincksieck, 1969. PP. 155-166.
- JAUBERT, Alain. « L'Énigmatique Monsieur Poirier ». Dans *Magazine littéraire*. décembre 1981. N° 179. PP. 30-31.
- JEAN, Georges. « Julien Gracq, ou l'imaginaire du réel ». Dans *303*. 2006. N° 93. *Julien Gracq*. Nantes : Revue 303. PP. 165-167.
- HUBERT, Renée Riese. « Julien Gracq, historien du rêve ». Dans *The French Review*. Apr. 1965. Vol. 38, no. 5. PP. 630-636.
- HUPE, Aurélien. « Enigme et intertextualité dans Un beau ténébreux ». Dans *Julien Gracq* 4. 2004. *Références et présences littéraires*. Paris-Caen : Lettres modernes minard. PP. 221-237.
- LACOSTE, Yves. « Julien Gracq, un écrivain géographe : Le Rivage des Syrtes, un roman géopolitique », in LACOST, Yves (dir.). *Hérodote : paysage en action*. Janvier-mars 1987. N° 44. Paris : La découverte. PP. 8-37.
- LE SCANFF, Yvon. « Julien Gracq : une traversée de l'espace romanesque. Le paysage emblématique : Au château d'Argol ». Dans *SER.SA/Etudes*. Tome 402. Février 2005. N°4022. Paris : Etudes. PP. 221-229.
- MAROT, Patrick. « Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne ». Dans *Julien Gracq* 1. 1991. *Une écriture en abyme*. Paris : Lettres modernes. PP. 125-174.
- MCLENDON, Will L. « Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq ». Dans *The French review*. 1968. Vol. 41, no. 4. PP. 539-548.
- MURPHY, Carol J. « Gracq, lecteur de Poirier ». Dans *The French Review*. Mar. 1999. Vol. 72, no 4. PP. 696-708.

- PLEAU, Jean-Christian. « Gracq et les signes : le problème du sens dans *Le Rivage des Syrtes* ». Dans *The French Review*. Feb.1996. Vol. 69, no. 3. PP. 453-463.
- RABOURDIN, Dominique. « Je n'ai pas cessé d'écrire en cessant de publier ». Dans *Le Magazine littéraire*. Juin 2007. N°465, *Julien Gracq : le dernier des classiques*. Paris : S. A. S. PP. 26-33.
- RAMBURES, Jean-Louis de. « Peint par lui-même, l'écrivain au travail ». Dans *Monde des livres*. Le 16 mai 1970. N° 7880. PP. IV-V.
- *Revue d'histoire littéraire de la France*. Mars/avril 1983. N° 2. *Julien Gracq : « Le Rivage des Syrtes »*. Paris : Armond Colin.
- ROUDAUT, Jean. « En regardant en écoutant ». Dans *Magazine littéraire*. décembre 1981. N° 179. PP. 15-16.
- ROUDAUT, Jean. « L'écrivain au travail ». Dans *Magazine littéraire*. décembre 1981. N° 179. PP. 17-25.
- ST-ONGE Simon, « Pour une topographie de Julien Gracq » in *Acta Fabula*, vol. 5, n° 3, été 2004.
- TOURNIER, Michel. « Julien Gracq est avant tout paysagiste ». Dans *303*. 2006. N° 93. *Julien Gracq*. Nantes : Revue 303. P. 68.
- VANNEY, Jean-René, « Déjà Julien Gracq perçait sous Louis Poirier ». Dans *303*. 2006. No 93. *Julien Gracq*. Nantes : Revue 303. PP. 112-116.
- VOUILLOUX, Bernard. « Le Tableau dans la crypte ». Dans *Julien Gracq 2*. 1994. *Un écrivain moderne*. Paris : Lettres modernes. PP. 201-218.

III- Ouvrages et articles généraux

1- Théorie et histoire littéraires

- ADAM, Jean-Michel et André PETITJEAN. *Le texte descriptif*. Paris : Nathan, 1989.

- ARAGON, Louis. *Une vague de rêves* [1924]. *Œuvres Poétiques Complètes I*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957.
- BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 1948.
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973. (Coll. Tel Quel).
- BARTHES, Roland et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. « Qu'est-ce qu'une écriture ? », in *Le Degré Zéro de l'écriture*, suivi de *nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972. PP. 11-17.
- BERDOULAY, Vincent. *Des mots et des lieux : la dynamique du discours géographique*. Paris : CNRS, 1988. PP. 57-87.
- BLAIN-PINEL, Marie. *La Mer, le miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955. (Coll. Folio/Essai).
- BOUVET, Rachel. « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux », in BOUVET, Rachel, André CARPENTIER et Daniel CHARTIER (dir.). *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2006. PP. 35-50.
- BRETON, André. *Manifeste du Surréalisme* [1924]. *Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1988. PP. 309-346.
- BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture* [1928]. *Œuvres Complètes IV. Ecrits sur l'art et autres textes*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2008. PP : 345-407.
- BRETON, André. *Second manifeste du Surréalisme 1930*. *Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1988. PP. 775-828.
- BRETON, André. *Qu'est-ce que le Surréalisme ?* [1934]. Cognac : Actual & Le Temps qu'il fait, 1986.
- BRETON, André. *L'Amour fou* [1937]. *Œuvres Complètes II*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1992. PP. 673-785.

- BRETON, André. *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938]. *Œuvres Complètes* II. Paris : Gallimard, Bibl. de la pléiade, 1992.
- BRETON, André. *Entretiens 1913-1952*. Paris : Gallimard, 1952.
- BRETON, André. *Du surréalisme en ses œuvres vives* [1953]. *Œuvres Complètes* IV. *Ecrits sur l'art et autres textes*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2008. PP. 17-25.
- BROSSEAU, Marc. *Des romans-géographes : essai*. Paris : L'Harmattan 1996.
- BUTOR Michel, « Sur la page », in *Œuvres Complètes* II. Répertoire I. Paris : La Différence, 2006. PP. 447-449.
- BUTOR Michel, « L'Espace du roman », in *Œuvres Complètes* II. Répertoire I. Paris : La Différence, 2006. PP. 399-405.
- COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux 1, XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 1988.
- COLLOT, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, 2005.
- DUPERRAY, Max. *Le Roman noir anglais dit « gothique »*. Paris : Ellipses, 2000.
- DUPONY, Christine. *La Question du lieu en poésie : Du surréalisme jusqu'à nos jours*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- FRAPPIER, Jean. *Chrétien de Troyes et le mythe de Graal : étude sur Perceval ou le Conte de Graal*. Paris : SEDES, 1972.
- GARNIER, Xavier et Pierre ZOBEMAN (dir.). *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991. (Coll. Poétique).
- GENETTE, Gérard. *Figures* I. Paris : Seuil, 1966. (Coll. Tel Quel).
- GENETTE, Gérard. *Figures* II. Paris : Seuil, 1969. (Coll. Tel Quel).
- GENETTE, Gérard. *Figures* IV. Paris : Seuil, 1999. PP. 49-61.
- GENETTE, Gérard. *Métalepse*. Paris : Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982. (Coll. Poétique).

- GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick. *La Description*. Paris : Hachette, 2001. (Coll. Ancrages).
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris : Hachette supérieur, 1994.
- HAMON, Philippe. *Exposition : littérature et architecture au XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 1989.
- HAMON, Philippe. *La Description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris : Macula, 1995. (Coll. Macula littérature).
- KASSAB-CHARFI, Samia. *La Métaphore dans la poésie de Baudelaire*. Tunis : Faculté des sciences humaines et sociales, 1997.
- LAPLANTINE, François et Alexis NOUSS. *La Métissage*. Paris : Téraèdre, 2008.
- LEDUC-LEBLANC, Jérémie. « Philippe Jaccottet ou l'expérience de la promenade », in BOUVET, Rachel, André CARPENTIER et Daniel CHARTIER (dir.). *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2006. PP. 233-246.
- LE MEN, Jean. *L'Espace figuratif et les structures de la personnalité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1966.
- LEPALUDIER, Laurent. *L'objet et le récit de fiction*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- LEVY, Maurice. *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*. Toulouse : Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Toulouse, 1968.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Marie MIGUET-OLLAGNIER. *L'Intertextualité*. 1998. N° 637, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté. Besançon.
- LUMBROSO, Olivier. *Zola : la plume et le compas. La construction de l'espace dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Préface de Philippe Hamon. Paris : Champion, 2004.
- MANSUY, Michel. *Positions et oppositions sur le roman contemporain : actes et colloques*. 1971. N° 8. Paris : Klincksieck. PP.181-198 et pp.101-113.
- MARKALE, Jean. *La Femme celte*. Paris : Payot, 1972.

- MICHELUCCI, Pascal. *La Métaphore dans l'œuvre de Valéry*. Bern : Peter Lang, 2003.
- MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1980.
- MURCIA, Claude. *Un chien andalou, L'Age d'or, Luis Buñuel*. Paris : Nathan, 1994.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espace*. Paris : Galilée, 1974.
- PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : DUNOD, 1996.
- RASTIER, François. *Sens et textualité*. Paris : Hachette, 1989.
- RICARDEAU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967. (Coll. Tel Quel).
- RIGOLOT, François. *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*. Genève : Droz, 1977.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau Roman*. Paris : Minuit, 1963. (Coll. Critique).
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Ecrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005.
- TADIE, Jean-Yves. *Le Récit poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978. (Coll. Écriture).
- TAMBA-MECZ, Irène. *Le Sens figuré*. Paris : PUF, 1981.
- TARDE, Gabriel. *L'opposition universelle : essai d'une théorie des contraires*. Paris : Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie, 1897.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique (suivi d') Ecrits/du Cercles de Bakhtine*. Traduit du russe par George Phlippenko avec la collaboration de Monique Canto. Paris : Seuil, 1981. (Coll. Poétique).
- TOURSEL, Nadine et Jacques VASSEVIERE. *Littérature : textes théoriques et critiques*. Paris : Nathan, 1994.

- WEISGERBER, Jean. *L'Espace romanesque*. Lausanne : L'Age de L'Homme, 1978.
- XAVIER, Garnier et Pierre Zoberman (dir.). *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

2- Philosophie

- CASSIRER, Ernst. *La Philosophie des formes symboliques I : le langage*. Trad. Ole Hansen-Love et Jean Lacoste. Paris : Minuit, 1972.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992. (Coll. Critique).
- ÉLIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*. Les Essais XXXIV. Paris : Gallimard, 1949.
- ÉLIADE, Mircea. « Architecture sacrée et symbolisme », in TACOU, Constantin (dir.). *Mircea Éliade*. Paris : L'Herne, 1978. (Coll. *Cahier de l'Herne*). PP. 151-152.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature. Notes. Cours du collège de France*. Paris : Seuil, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964. (Coll. Folio/Essais).

3- Psychologie et psychanalyse

- DOLTO, Françoise. *Au jeu du désir*. Paris : Seuil, 1978. (Coll. Points).
- GUILLAUME, Paul. *Introduction à la psychologie*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1942.
- JALLEY, Emile. *Freud Wallon Lacan : l'enfant au miroir*. Paris : E.P.E.L., 1998.
- JULIEN, Philippe. « Mon cher semblable, mon miroir », in *Le Retour à Freud de Jacques Lacan : l'application au miroir*. Paris : E. P. E. L., 1990. PP. 43-51.

- JULIEN, Philippe. « Le Psychanalyse appliqué au miroir », in *Le Retour à Freud de Jacques Lacan : l'application au miroir*. Paris : E. P. E. L., 1990. PP. 225-235.
- LACAN, Jacques. « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Ecrits*. Paris : seuil 1966. PP. 93-100.

4- Linguistique, stylistique et rhétorique

- BACRY, Patrick. *Les Figures de style*. Paris : Belin, 1992.
- BONHOMME, Marc. *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Champion, 2005.
- CHISS, Jean-Louis. Jacques FILLIOLET et Dominique Maingueneau. *Introduction à la linguistique française*. Tome 2 : syntaxe, communication, poétique. Paris : Hachette, 2001.
- DETRIE, Catherine. *Du sens dans le processus métaphorique*. Paris : Champion, 2001.
- FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977.
- GREIMAS Algirdas Julien. « La Structure sémantique », in *Du sens : essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1970. PP. 39-48.
- GREIMAS Algirdas Julien. « Condition d'une sémiotique du monde naturel », in *Du sens : essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1970. PP. 49-91.
- GREIMAS Algirdas Julien. « La linguistique structurale », in *Du sens : essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1970. PP. 271-283.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.
- GREIMAS Algirdas Julien et al. *Essais de sémiotique poétique*. Paris : Larousse, 1972. PP. 5-24.
- HEBERT, Louis. « L'Analyse sémique », in *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges. 2007.
- HEBERT, Louis. *Introduction à la sémantique des textes*. Paris : Champion, 2001.

- HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Stylistique de la prose*. Paris : Belin, 1983.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké : recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. (Coll. Tel Quel).
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Les Mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure, essai*. Ed. Jean Starobinski. Paris : Gallimard, 1971.
- SCHULZ, Patricia. *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*. Berne : Peter Lang SA, éditions scientifiques européennes, 2004.
- TISSET, Carole. *Analyse linguistique de la narration*. Paris : Sedes/Her, 2000.
- WAGNER, Robert Léon et Jacques PINCHON. « La Place de l'adjectif, ses valeurs », *Grammaire du français classique et moderne*. Paris : Hachette, 1991. PP. 157-163.
- ZINK, Gaston. *Morphologie du français médiéval*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.

5- Littérature et peinture

- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin, 2004.
- BILLAZ, André. « Littérature et peinture : la cas de *Peintures* de Victor Segalen », in *Des mots et des couleurs : études sur le rapport de la littérature et de la peinture (19^{ème} et 20^{ème} siècles)*. Lille : Université de Lille III, 1979. PP. 89-117.
- BOYER, Philippe. « Vues en peinture d'Odette », in *Proust et ses peintres*. Etudes réunies par Sophie Bertho. Amsterdam-Atlanta GA : Rodopi, 2000. PP. 17-25.
- COUDERT, Raymonde. « Cadres proustiens », in BERTHO, Sophie. *Proust et ses peintres*. Amsterdam-Atlanta GA. : Rodopi, 2000. PP. 7-16.
- FONTANILLE, Jacques. *Les Espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur (discours, peintre, cinéma)*. Paris : Hachette, 1989.
- *Guide illustré de l'amateur d'art*. Paris : Reader's Digest, 1990.
- LOUVET, Liliane. « Le Tiers pictural : l'événement entre deux », in MONTIER, Jean-Pierre. *A l'œil : des interférences textes/images en littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007. PP. 223-243.

- ROUGE, Bertrand. « Visage au bord du vide : le face à face du cadre et de la marge », in ROUGE, Bertrand. *Cadres & Marges : actes du quatrième colloque du CICADA 2, 3, 4 décembre 1993*. Pau : Publications de l'Université de Pau, 1995. PP. 7-12.
- TOURNEUX, François-Pierre. « De l'espace vu au tableau, ou les définitions du mot paysage dans les dictionnaires de langue française du 17^{ème} au 19^{ème} siècle », in ROGER, Alain (dir.). *La Théorie du paysage en France : 1974-1994*. Seyssel : Champ Vallon, 1994. (Coll. pays/paysage). PP. 194-209.

6- Géographie

- MAX, Derruau. *Les Formes du relief terrestre : notion de géomorphologie*. Paris : Armand Colin, 2004.
- RIVIERE, Jean-Loup. « La Carte et la décision », in *Cartes et figures de la terre*. Paris : CCI, 1980. PP. 379-382.
- RIVIERE, Jean-Loup. « La Carte, le corps, la mémoire », in *Cartes et figures de la terre*. Paris : CCI, 1980. PP. 83-91.

7- Revues et articles généraux

- BOUR, Jean-Antoine. « Quelques thèmes préromantiques ». Dans *The French review*. Winter, 1970. No. 1. PP. 107-115.
- DAGEN, Philippe. « Breton, la magie du regard : les « Ecrits sur l'art » du théoricien du Surréalisme sont réédités en Pléiade », in *Le Monde*. Vendredi 27 juin 2008.
- DALLENBACH, Lucien. « Intertexte et autotexte ». Dans *Poétique*. 1976. N° 27. Paris : Seuil. PP. 283-296.
- DELAS, Daniel. « Vrai/faux/absurde : pour une approche pragmatique de la métaphore poétique ». Dans *Modern philology*. Feb. 1986. Vol. 83, no. 3. PP. 266-274.

- HAMON, Philippe. « Qu'est-ce qu'une description ». Dans *Poétique*. 1972, N°12. Paris : Seuil. PP. 465-485.
- LACOSTE, Yves. « Editorial, paysage en action », in LACOSTE, Yves (dir.). *Hérodote : paysage en action*. Janvier-mars 1987. N° 44. Paris : La découverte. PP. 3-7.
- RAYMOND CÔTE, Paul. « Un aspect de l'inspiration plastique chez Malraux : la couleur ». Dans *The French Review*. Feb. 1987. Vol. 60, no 3. PP. 328-335.
- ROUDAUT, Jean. « Les Demeures dans le roman noir », in *Critique*, 1959. N°147-148. Paris : Minuit. PP. 713-736.
- SAMPON, Annette E. « La Poétique du figural dans l'esthétique de Francis Ponge ». Dans *The French review*. Feb. 1987. Vol. 60, no. 3. PP. 336-340.
- SANCHEZ, Serge. « Les Surréalistes aujourd'hui ». Dans *Le Magazine littéraire*. Avril 2007. N° 463. PP. 22-25.

1V- Œuvres de référence citées dans la thèse

1- Livres sacrés

- La *Bible*. Traduction française sur les textes originaux par OSTY, Emile avec la collaboration de Joseph TRINQUET. Paris : Seuil, 1973.
- Le *Coran*. Préface par J. GROSJEAN. Introduction, traduction et notes par D. MASSON. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade. 1976.

2- Œuvres littéraires

- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondances*, in *Les Fleurs du mal* [1857]. Paris : Gallimard, 1996. (Coll. Folio Classique).
- BRETON, André. *Nadja* [1928]. *Œuvres Complètes* I. Paris : Gallimard, Bibl. de La Pléiade, 1988.

- CHATEAUBRIAND, François René de. *Atala* [1801]. *Œuvres romanesque et voyage* I. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1969.
- ELUARD, Paul. *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves. Œuvres Complètes* I. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1997.
- PERRAULT, Charles. *Contes*. Edition présentée et annotée par FROLOFF, Nathalie. Texte établi par COLLINET, Jean-Pierre. Paris : Gallimard, 1981.
- RADCLIFFE, Ann. *Les Mystères du château d'Udolphe* [1794], in *Les Evadés des ténèbres*. Paris : Robert Laffont, 1989. PP. 1-294.
- VALERY, Paul. *Charmes. Œuvres* I. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1987.
- WAGNER, Richard. *Lohengrin*. Trad. de M. Charles Nuitter. Paris : Stock, 1902.
- WAGNER, Richard. *Parsifal*. Trad. de Marcel Beauvils. Paris : Aubier, 1944.

3- Filmographie et discographie

- CD : Les préférences de Julien Gracq : entretiens avec Jean Paget et Jean Daive. Les Grandes heures, Ina / France culture / Scam.
- DVD : film d'*Un chien andalou*.

4- Dictionnaires et encyclopédies

- AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Librairie générale française, 1993.
- ARON Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.). *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- BARTHES, Roland. « Texte (théorie du), in *Encyclopædia universalis*. Encyclopædia Universalis France S. A, 2002, corpus 22. PP. 461-465.
- BIASI, Pierre-Marc de. « Intertextualité, (théorie de l'), in *Encyclopædia universalis*. Encyclopædia universalis France S. A, 2002, corpus 12. PP. 323-325.
- CHEVALIER, Jean (dir.). *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont et Jupiter, 1969.
- *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*. Paris : Encyclopædia universalis et Albin Michel, 2001.

- GEORGE, Pierre et Fernand VERGER (dir.). *Dictionnaire de la géographie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.
- *Le Grand Robert de la langue française*. 2^{ème} édition dirigée par Alain Rey. Paris : Dictionnaire le Robert, VEEF, 2001.
- LEVY, Jacques et Michel LUSSAULT (dir.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, 2003.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. Paris : PUF, 1998.
- POUGEOISE, Michel. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Armand Colin, 2001.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain Rey (dir.). *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2003.
- STALLONI, Yves. *Dictionnaire du roman*. Paris : Armand Colin, 2006.

Annexes

Annexe 1

Tableau représentatif des noms propres figurants dans les romans de Gracq

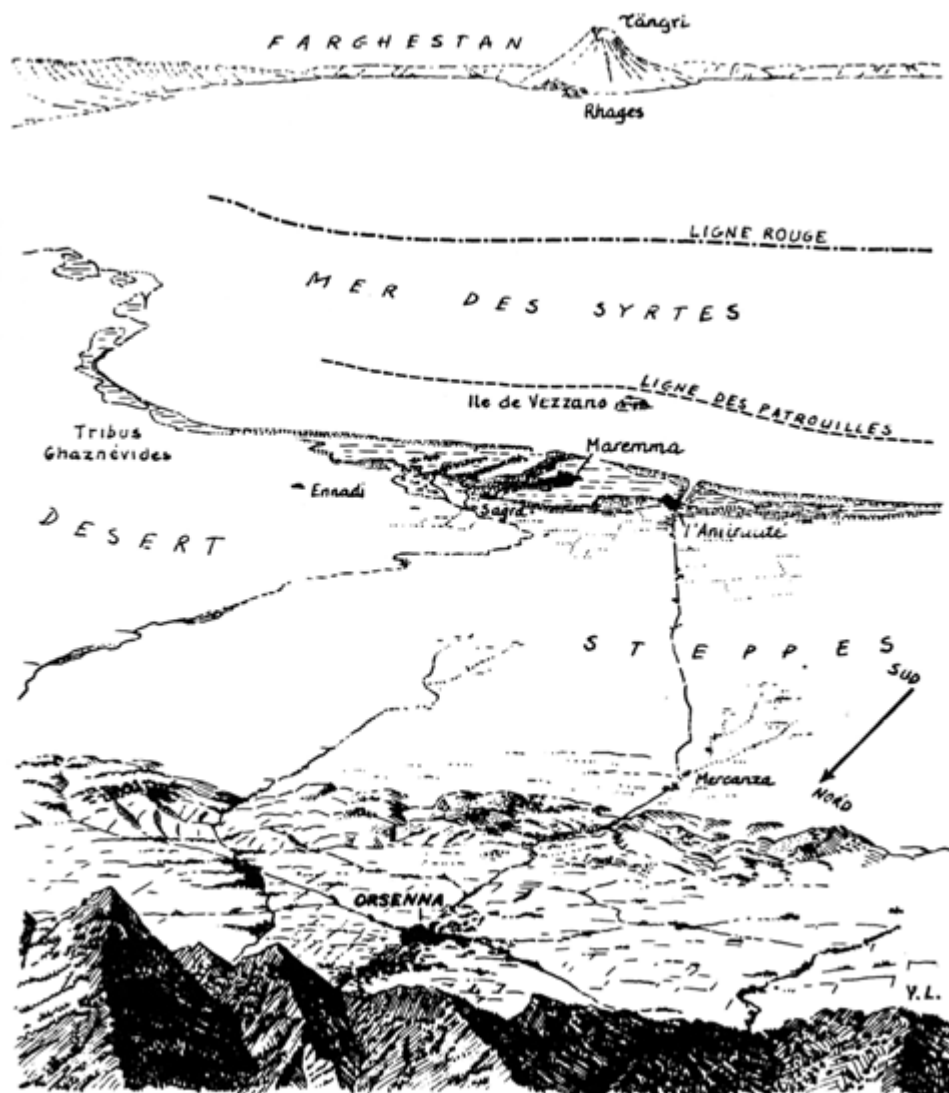
	Toponymes	Anthroponymes
Au château d'Argol	Argol Storrvan	Albert Herminien Heide
Un beau ténébreux	Roscaër Kérantec	Allan Patrich Murchison Christel Dolorès Gérard Jacques Henri Maurevet Irène Grégory Kersaint
Le Rivage des Syrtes	Orsenna Selvaggi Syrtes Sagra Maremma Vezzano Ortello Zenta Bargo Bordegha Farghestan Tängri Rhages Trangées Gerrha Myrphée Thargala Urgasonte Amicto Salmanoé Dyrceta	Aldo Vanessa Aldobrandi Danielo Orlando Marino Orseolo Rodrigo Fbrizio Roberto Giovanie Carlo Belsenza Piero Aldobrandi
Un balcon en forêt	Moriarmé Meuse Falizes Charleville	Grange Varain Mona Vignaud

Spa
Mazures
Buttés

Hervouët
Olivon
Gourcuff
Magnard
Lavand
Jullia, Mme Tranet

Annexe 2

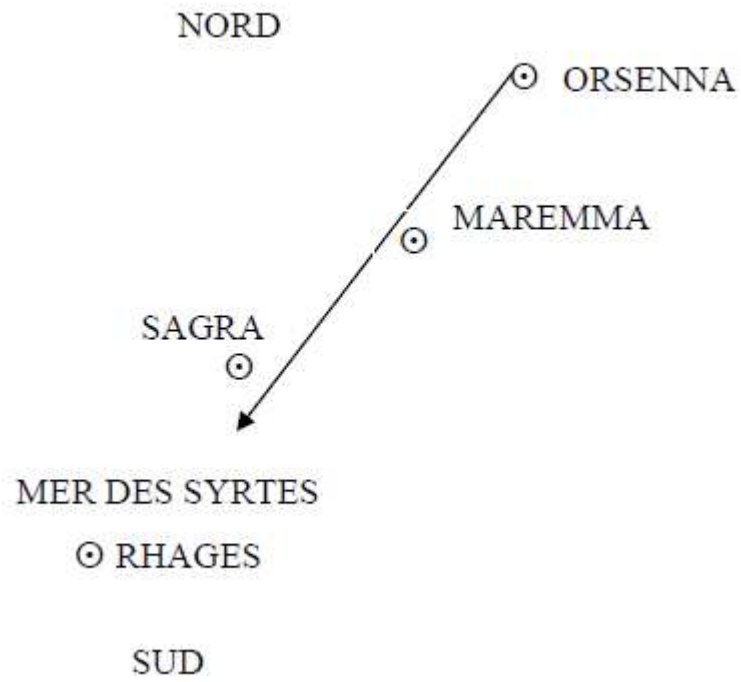
La carte des Syrtes selon Yves Lacoste⁷³²



732 LACOSTE, Yves. « Julien Gracq, un écrivain géographe : Le Rivage des Syrtes, un roman géopolitique », in LACOSTE, Yves (dir.). *Hérodote : paysage en action*. Janvier-mars 1987. N° 44. Paris : La Découverte. P. 29.

Annexe 3

Schéma proposé des Syrtes par Pierre Jourde⁷³³



733 JOURDE, Pierre. *op. cit.*, p. 141.