

María del Mar García López

L'émergence du Moi dans l'œuvre fragmentaire de
Julien Gracq : fiction et autobiographie

I

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques



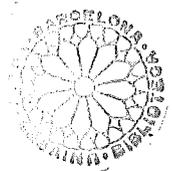
1500758535

María del Mar García López

L'émergence du Moi dans l'œuvre fragmentaire de
Julien Gracq : fiction et autobiographie

Directora. Dra. Fátima Gutiérrez Gutiérrez
Professora Titular de Literatura Francesa
Departament de Filologia Francesa i Romànica
Universitat Autònoma de Barcelona

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
Facultat de Lletres
Departament de Filologia Francesa i Romànica
Juliol de 2000



L'émergence du Moi dans
l'œuvre fragmentaire
de Julien Gracq :
fiction
et
autobiographie

À mes parents

REMERCIEMENTS

Cette étude a pu être achevée grâce à une bourse de recherches de la Generalitat de Catalunya. Nous exprimons ici toute notre gratitude à cette institution.

Nous tenons à remercier aussi notre directrice de thèse, le professeur Fátima Gutiérrez, pour son infinie patience et ses conseils avisés, ainsi que les professeurs Dolores Picazo et Georges Cesbron. Que notre profonde gratitude parvienne également à Geneviève Michel pour ses remarques et suggestions judicieuses et pour avoir bien voulu se charger de la relecture du manuscrit.

Enfin, nos remerciements s'adressent à notre entourage, Ferran, Assumpta, Sylvie, qui nous ont soutenue de leur indéfectible confiance.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

1. Toute référence à un texte de Gracq est suivie, en note, du sigle et de la pagination dans l'édition consultée : Julien Gracq, *Œuvres complètes*. Édition établie par Bernhild Boie. Paris : Gallimard, t.I : 1989 ; t. II : 1995. Coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

-Œuvres contenues dans le premier tome :

CA : *Au château d'Argol* (1939)

BT : *Un beau ténébreux* (1945)

LG : *Liberté Grande* (1946)

RP : *Le Roi pêcheur* (1948)

AB : *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain* (1948)

LE : *La littérature à l'estomac* (1950)

RS : *Le Rivage des Syrtes* (1951)

P : *Préférences* (1961)

-Œuvres contenues dans le second tome :

BF : *Un balcon en forêt* (1958)

L : *Lettrines* (1967)

PI : recueil intitulé *La Presqu'île* (1970) et contenant : R (*La Route*), Pi (*La Presqu'île*) et RC (*Le Roi Cophétua*)

L2 : *Lettrines 2* (1974)

EE : *Les Eaux étroites* (1976)

ELEE : *En lisant en écrivant* (1980)

FV : *La forme d'une ville* (1985)

ASC : *Autour des sept collines* (1988)

CGC : *Carnets du grand chemin* (1992)

2. « Actes... » : Tables rondes de Julien Gracq. *Actes du colloque international, Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 1981.

3. Lorsque la référence renvoie aux textes de Gracq repris dans les *appendices*, nous donnons le titre du texte et le tome, afin de faciliter leur localisation. Le numéro de page des références concernant l'appareil critique de l'édition consultée est précédé du nom de l'éditeur (Bernhild Boie et Claude Dourgin, responsable d'une partie du tome II) ainsi que du tome (I/II).

4. Le reste des références bibliographiques est donné en note suivant le système : auteur-année-page. Le lecteur trouvera, à la fin de cette étude, une *bibliographie par chapitres* et une *bibliographie par classement raisonné*.

5. Étant donné la fréquence d'emploi de l'italique chez Gracq, nous avons opté pour souligner, à l'intérieur des citations de Gracq, les mots que nous voulons mettre en relief.

Arpenter le boulevard Bonne-Nouvelle avec l'espoir secret de rencontrer la fée Nadja au premier coin de rue, sillonner les profondeurs sous-marines des passages parisiens, ces aquariums humains, entrer dans la librairie Corti et rencontrer, assis à la table du fond, nos interlocuteurs quotidiens depuis si longtemps. Ils sont tous là : Marino, Irmgard, Allan, Grange, Christel, Vanessa, Simon, Mona, Gérard, Gracq..., plongés dans une conversation faite de longs silences et de quelques mots secrets qui résonnent bizarrement dans la salle, indifférents au public, absents à eux-mêmes et aux autres. Parcourir les rues comme les lignes d'un livre ouvert, suivre à jamais, insouciant, la pente de la rêverie.

*

*Nous contemplons de l'extérieur la façade de la librairie Corti, l'un des pôles magnétiques de cette puissante machine à rêver des présences fantomatiques qu'est la scène parisienne : « Dis-moi qui tu hantes... » Et pourtant, le sentiment soudain d'avoir pénétré les coulisses du théâtre s'empare de nous. Il nous semble que, en franchissant le seuil de la petite boutique, nous laissons derrière le décor noir et blanc du Paris d'avant-guerre, celui qui nous est montré dans le film *When Paris was a woman* et qui a miraculeusement survécu vers le milieu de la rue de Médicis, prolongé en sfumato par l'enceinte verte du Luxembourg. Ce décor qui, quelques instants auparavant — les nombreux touristes à la recherche d'un établissement de restauration rapide s'étant inexplicablement effacés sous nos yeux — avait ranimé pour nous l'internat de Nantes d'où l'adolescent Poirier recevait la rumeur filtrée d'une ville interdite dont il ne voyait que « la cime des magnolias du Jardin des Plantes, par-dessus le mur de la cour et la brève échappée sur la façade du musée ». Nous avons beau nous dire que la petite boutique n'est que la prolongation du décor, que d'innombrables librairies de la sorte peuplent la scène littéraire parisienne. Mais cet endroit semble si naturellement hors du temps. Une vieille caisse — même pas ancienne —, des sacs marron foncé vierges de toute réclame. Quelques habitués silencieux feuilletent attentivement un livre dans l'espace exigü du petit magasin. B. Fillaudeau nous explique, affable, ses débuts comme libraire chez Corti après avoir fini une thèse sur Gide et nous prête aimablement des dossiers sur Gracq sous notre seule promesse de les lui rendre dans la journée. Nous le remercions, surprise par cette espèce de modestie naturelle qui émane de lui, et lui demandons, faisant un effort pour paraître ironique, s'il reçoit beaucoup de pèlerins comme nous. Il nous répond avec un léger sourire rassurant que de nombreux lecteurs de Gracq viennent de partout pour visiter l'endroit où tout a commencé et nous avoue, résigné, que la librairie est devenue en fait un haut-lieu de l'itinéraire littéraire parisien. Nous nous retournons et nous apercevons en haut, sur le mur de la porte d'entrée, une photographie de Julien Gracq en noir et blanc. Aucun abandon, aucune facilité dans ce geste grave et réservé, dans ce regard énigmatique qui semble faire écho à l'atmosphère qui règne dans la boutique. Celle que l'on pourrait retrouver dans la petite chapelle souriante d'un hameau endormi, là où le sacré, dépourvu de son faste, semble pour un instant à portée de la main. À la sortie, avec quelques Bachelard sous le bras, et alors que nous nous dirigeons vers la photocopieuse la plus proche, nous ne pouvons nous empêcher de penser que la petite librairie constitue une parfaite transposition spatiale du ton gracquien : ce mélange médusant d'intimité et de réserve, ce ton familier d'une voix qui n'a pourtant strictement rien de commun.*

Après avoir rendu les documents à son propriétaire, nous dirigeons nos pas vers la rue de Grenelle. Nous constatons que l'appartement de Gracq se trouve bien là où les biobibliographies l'indiquent. Nous entrevoyons, le nez collé aux vitres de l'entrée, le bloc sombre des boîtes aux lettres des habitants de l'immeuble et parvenons à lire enfin avec difficulté sur l'un des rectangles : Louis Poirier/Julien Gracq. Nous levons la tête. Aucun appartement n'est éclairé en haut. Il est sans doute absent.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	I
Sigles et abréviations	II
Une visite	III
Table des matières	IV

Introduction	2
--------------------	---

I. POUR UNE LECTURE DIALOGIQUE DE L'ŒUVRE GRACQUIENNE

Chapitre premier. *Le panfictionnalisme gracquien*

0. Introduction	15
1. Modernité et synthèse des genres	19
1.1. De l'utopie de la <i>Gesamtkunstwerk</i> au récit poétique	21
1.1.1. La relecture romantique de la triade pseudo-aristotélicienne	22
1.1.2. Rhétorique de l'exclusion et rhétorique de la conciliation ..	26
1.1.2.1. La rhétorique de l'exclusion mallarméenne	28
1.1.2.2. Les conciliateurs : récit poétique et surréalisme ...	31
1.1.2.2.1. Le statut du récit dans les genres hybrides	31
1.1.2.2.2. Breton conciliateur ?	34
1.2. Gracq est-il un moderne?	38
1.2.1. Le sentiment du oui	39
1.2.1.1. L'épanouissement magique	40
1.2.1.2. Surréalisme sur mesure	42
1.2.1.3. Les pouvoirs du récit	43
1.2.1.4. Work in progress	50
1.2.2. Un critique anti-critiques	51
1.2.2.1. <i>La littérature à l'estomac</i>	52
1.2.2.2. Pactes d'alliance	54
1.2.2.3. <i>Les aristarques de service dans l'éreintement</i>	56

1.2.3. Le tube de vaseline	60
2. Palimpsestes	64
2.1. Le désir mimétique	65
2.1.1. <i>En lisant</i> en lisant	66
2.1.2. Le jardin d'images	75
2.1.3. <i>Sens arrêté</i> et intimidation polémique	79
2.2. Rien de commun	83
2.2.1. L'illusion biographique	84
2.2.2. L'auteur en fuite	92
2.2.2.1. Marginal ou classique ?	93
2.2.2.2. Le portrait officiel	95
2.2.2.3. Motifs gracquiens	102
2.2.2.3.1. <i>Les rêveries du promeneur solitaire</i>	102
2.2.2.3.2. La non-rencontre	105
2.2.2.3.3. Synchronicités	109
2.2.2.3.4. Vers la légende	113
3. Conclusions au chapitre premier	118

Chapitre deuxième. *Éléments théoriques pour l'analyse du genre autobiographique*

0. Introduction	121
1. Lecture dialogique et genres	126
1.1. Objet d'analyse et interprétation	127
1.2. Lecteur, auteur et genres	131
2. L'hydre et la pieuvre	138
2.1. L'hydre anti-autobiographique	139
2.2. Le Moi-pieuvre	145
2.3. Approches théoriques de l'autobiographie	149
2.3.1. <i>Bios</i>	151
2.3.2. <i>Autos</i>	154
2.3.3. <i>Graphein</i>	158
3. Autobiographie et diction	163
3.1. Limites des <i>doxas</i> exclusivistes	163
3.2. L'autobiographie : un genre factuel	168
3.3. Acte communicationnel et réalisation textuelle	171
3.4. Forme et fonction	183

4. Autobiographie et fiction	187
4.1. L'illusion autobiographique	187
4.2. Les marges de la fiction	194
4.2.1. L'espace autobiographique	195
4.2.2. L'autofiction	199
4.3. Julien Gracq	210
5. Conclusions au chapitre deuxième	213

II. FICTION ET DICTION GRACQUIENNES

Chapitre troisième. *Lisières*

0. Introduction	217
1. Le protocole nominal	224
1.1. Le nom d'auteur	225
1.2. Le nom-mensonge	228
1.2.1. Une question de sonorité	229
1.2.2. Valeurs du pseudonyme	232
1.3. <i>Nomen alienum, nomen fictum, nomen suum</i>	239
1.3.1. La composante fictionnelle	241
1.3.2. Assimilation de la composante factuelle	246
1.3.2.1. <i>Quis tulerit Gracchos de seditione querentes</i>	247
1.3.2.2. Le genre de Monsieur Poirier	250
2. Le protocole modal	252
2.1. Le péritexte	253
2.1.1. L'auteur et ses adjuvants	253
2.1.1.1. La nomination générique dans l'édition de Corti	254
2.1.1.2. L'appareil critique de l'édition de la Pléiade	261
2.1.1.3. La <i>Chronologie</i>	265
2.1.2. Interventions auctoriales directes	270
2.1.2.1. Titres gracquiens	271
2.1.2.2. Dédicaces, notes	277
2.1.2.3. Les textes liminaires	279
2.2. L'épitéxte	285
2.2.1. Les appendices	286
2.2.2. Gracq en direct	289
2.2.3. Images de Gracq	293
2.2.4. L'avant-texte	296

3. Conclusions au chapitre troisième	299
--	-----

Chapitre quatrième. *Stratégies de fictionnalisation de la matière autobiographique*

0. Introduction	302
1. Subversion générique du journal intime	306
1.1. Le statut pragmatique des fragments	307
1.2. Réalisation textuelle	309
1.2.1. Marques syntaxiques	309
1.2.2. Marques sémantiques	312
1.3. Dérivations génériques	317
1.3.1. Mémoires et chronique	319
1.3.2. Formes gnomiques	323
2. Du récit au fragment	326
2.1. Fragment et auto-imitation	327
2.1.1. L'abandon de la fiction	327
2.1.2. Devenir son propre faussaire	329
2.2. Le modèle romantique du fragment-hérisson	332
2.2.1. Fragment et fiction	332
2.2.2. Fragment et autobiographie	336
3. La poussée annexionniste du moi	340
3.1. La subordination de l'autobiographique au littéraire	343
3.1.1. Le fragment matriciel	344
3.1.2. Le souvenir-exemple	347
3.2. Intertextualité interne	354
3.2.1. La mise en abyme typographique	356
3.2.2. L'auto-référence	358
3.2.2.1. Dialogue inter-fragmentaire	358
3.2.2.2. Renvois	360
3.3. Intertextualité externe	367
3.3.1. La citation	367
3.3.1.1. Éviter les ruptures	368
3.3.1.2. Appropriation	370
3.3.2. La référence	371
3.3.2.1. Le dispositif intertextuel	371
3.3.2.2. L'hypotypose	377
3.3.2.3. Vérifications	380

4. Le traitement fictionnel des thèmes des récits dans les fragments	384
4.1. Continuité thématique	385
4.2. Continuité stylistique	389
4.3. Poétique de l'événement	393
4.3.1. Modalisation d'irréalité	394
4.3.2. Thématization de la fiction	397
4.3.2.1. La littérature	397
4.3.2.2. Le rêve	400
4.3.2.3. La fiction	402
5. Temps et fiction	405
5.1. Le passé	405
5.1.1. Préférences et modèles romanesques	405
5.1.2. Le <i>plus-que-passé</i>	407
5.1.3. Le <i>futur ultérieur</i>	411
5.2. Vers le non-temps	414
5.2.1. La scène itérative	415
5.2.2. Le temps réversible	416
6. Conclusions au chapitre quatrième	419

Chapitre cinquième. *Fissures*

0. Introduction	423
1. Du récit au fragment (bis)	427
1.1. Voix	428
1.1.1. Narrateur et uniformisation des voix	428
1.1.2. Limites	434
1.2. Narration/Description	438
1.2.1. Lieux	438
1.2.2. L'évacuation du narratif	442
1.3. Sélection thématique	451
1.3.1. Blancs et pleins	451
1.3.2. Vers l'autobiographie	455
2. Un <i>Moi</i> schizophrène	459
2.1. Le <i>Moi</i> fort	461
2.1.1. L'intensification du <i>Moi</i> : modalité injonctive et énallage	461
2.1.2. Discours critique et <i>amplificatio</i>	468
2.2. Le <i>Moi</i> faible	471
2.2.1. L'euphémisation du <i>Moi</i> : mise à distance et énallage	472

2.2.2. Le Moi-œil	479
2.2.3. Prétérition et adynaton	484
3. Autobiographie et altérité	490
3.1. De l'Autre-conflit à l'Autre-rebut	492
3.1.1. L'Autre fictionnel	492
3.1.2. L'Autre dans le fragment	498
3.1.2.1. La <i>plante humaine</i>	499
3.1.2.2. L'humanisation de l'espace	503
3.1.2.3. La souillure humaine	505
3.2. L'Autre <i>comme terminus</i>	511
3.2.1. L'abréviation	512
3.2.2. La privation de parole	518
3.2.3. Voyeurisme	522
4. Conclusions au chapitre cinquième	528
Conclusion	531
Bibliographie	
Bibliographie par chapitres	543
Bibliographie par classement raisonné	575

Introduction

Qui ne néglige rien ne fait rien
Gérard Genette

L'actualité de Julien Gracq, le dernier grand auteur de la République des Lettres, coïncide avec le prétendu effondrement des idéologies, avec les préoccupations écologiques et avec le déclin de l'héritage mallarméen (formalisme, autoréférentialité, textualité)¹. Et pourtant, c'est à cet « itérologue² » chevronné que nous devons en bonne partie notre découverte de la réflexion sur la littérature. Gracq, bien que refusant, comme nous le verrons, la théorie de la littérature issue des sciences humaines, à laquelle il oppose des fragments savoureux où le cœur, le corps et la tête vont toujours ensemble, a eu, hélas, des effets pervers chez la lectrice que nous sommes. Notre désir de déchiffrer une œuvre qui n'en finit jamais d'opposer au regard de l'Autre son opacité coriace a, paradoxalement, éveillé chez nous, une passion pour cette théorie de la littérature tant abhorrée par Gracq. C'est pour mieux comprendre sa *critique artiste* que nous en sommes venue à l'*autre critique*. En lisant ses remarques intelligentes, écrites dans un style irréprochable, sur Proust, sur Stendhal ou sur Flaubert, le lecteur comprend vite que, pour pratiquer l'impressionnisme, il faut être Julien Gracq.

L'optique générale de ce travail va donc, jusqu'à un certain point, à l'encontre de la conception de la littérature que Gracq théorise et met en pratique. Cela dans un mouvement unique, sans que l'on puisse séparer cette

1

Voir Michel MURAT, 1991, p. 155.

2

Le terme est proposé par Michel BUTOR, 1974, p. 13.

théorie de son exécution, tellement l'une et l'autre sont imbriquées et forment un tout compact dans lequel la première se porte garante de la seconde, cautionnant par là sa réception ; et la seconde, à son tour, se voit réduite à un rôle d'illustration de la première³. Jusqu'à un certain point, dirons-nous. Notre but ici n'est pas de lire Gracq à rebrousse-poil, de museler ses passions pour mieux crier les nôtres — qui sont largement partagées —, d'ébranler une fois pour toutes l'imposant édifice théorico-pratique gracquien. Cette étude n'ambitionne pas d'emprunter la couleur belliqueuse du Gracq pamphlétaire de *La littérature à l'estomac* et de faire taire ainsi définitivement la voix insolente de l'auteur dans un duel de toute évidence aussi inégal que stérile. Empruntons pour un moment à Gracq le registre érotique qui soutient son discours critique pour dire que notre passion pour son œuvre ne se confond pas avec la soumission qu'il exige du lecteur. Ce travail revendique la possibilité d'entamer un dialogue respectueux de l'Autre, le seul qui fonde les ententes durables et qui nous écarte des emportements aveugles et unidirectionnels — Toi ou Moi — des aventures sans lendemain. À la lumière de Bakhtine, Maurice Couturier a ouvert la voie de ce dialogisme critique, de cette lecture intersubjective qu'il définit de la manière suivante :

[...] au lieu d'isoler le texte, voire de le fétichiser, elle [la lecture intersubjective] le conçoit dans une perspective systémique comme une véritable interface entre deux sujets désirants, soumis chacun de son côté, et de manière inégale compte tenu de l'espace historique qu'ils occupent respectivement, à la loi de l'Autre (loi morale, politique, esthétique, etc.). Dans cette optique, l'auteur et le lecteur ne sont pas rejetés hors du texte puisque, malgré la distance qui les sépare, ils appartiennent tous les deux

3

« Poète et théoricien, Breton est toujours l'un et l'autre *à la fois* [...] : on surprend à chaque instant chez lui la naissance de la pensée théorique au sein d'une image qui tend à s'élucider, de l'image au sein d'une pensée qui insensiblement se fait *sommation* poétique concrète. » (AB, pp. 436-437). Nombre de réflexions sur BRETON sont susceptibles, comme celle-ci, d'expliquer aussi Gracq. Le discours sur l'Autre rend possible dans cet essai l'émergence voilée du discours — restreint au littéraire, pour l'instant — sur soi.

au même système. C'est notamment à travers un réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires (actants appartenant à la boîte noire du texte) que cet échange peut se produire : l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux. L'écriture se conçoit alors comme un processus de fuite et d'évitement par lequel l'auteur cherche à assumer sa loi sur le lecteur et à lui interdire l'accès à son for intérieur. La lecture est à son tour un processus d'enquête et d'identification négative ou positive : empruntant les armes de l'Autre, le lecteur s'efforce d'échapper aux pièges mis en place par l'auteur pour dissimuler son désir et s'ingénie à reconstituer sa figure afin d'établir avec elle une véritable empathie.⁴

La loi de l'Autre est, dans le cas qui nous occupe, la *doxa* panfictionnaliste de Gracq. Notre projet de lecture intersubjective doit nous permettre, en dépit du refus catégorique de l'auteur du genre autobiographique, d'examiner le volet de non-fiction de son œuvre dans une perspective autobiographique, sans pour autant *griller* l'œuvre.

Les derniers livres publiés par Gracq depuis *PI* illustrent à merveille la tendance de l'autobiographie, depuis quelques décennies, à pencher vers le domaine fictionnel (Barthes, Perec, Leiris), tendance qui remet en question le partage traditionnel entre fiction et non-fiction et qui semble, par ailleurs, rendre oiseuse la question de la délimitation des frontières génériques. Les livres qui constituent notre corpus ont en commun une volonté de fragmentation du vécu qui écarte toute continuité autobiographique au profit du désordre des souvenirs brisés, des notes de lecture et d'écriture. Le *je* non nommé des fragments de Gracq instaure une écriture fortement égotiste qui tourne néanmoins le dos à l'entreprise autobiographique. Julien Gracq souscrit dans ses nombreuses déclarations anti-autobiographiques à la belle formule d'Hubert Haddad : « Un homme appartient pour l'essentiel à

4

Maurice COUTURIER, 1995, p. 22.

l'invisible.⁵ »

Les développements de la critique gracquienne depuis les années quatre-vingts rendent difficile la maîtrise de l'ensemble des livres, articles ou thèses consacrés à notre auteur. L'œuvre de non-fiction de Julien Gracq n'a pourtant que très récemment commencé à retenir l'attention de la critique. La fascination qu'exercent les récits sur la critique nous paraît cependant démesurée si l'on considère que tous ont déjà été décortiqués à satiété. Alors que tout un chacun semble autorisé à puiser des richesses dans le terrain communautaire des récits, le domaine des fragments constitue encore en grande partie une *terra incognita*⁶ qui n'est préférée que par quelques voix dissidentes :

Quand les romans de Gracq auront pris leur retraite au même juste titre que ceux de Chateaubriand, quand on ne lira plus que ses *Lettrines*, *En lisant en écrivant*, autrement dit, ses réflexions sur la littérature, il me semble qu'*Autour des sept collines* avec ses réticences, ses aveux et son intrépidité restera le livre de l'amateur.⁷

Le fait que les récits sont antérieurs au reste de la production gracquienne n'éclaire qu'en partie le pourquoi de cette surabondance d'études consacrées

5

Hubert HADDAD, 1986, p. 9.

6

Cette *terra incognita* a commencé d'être explorée avec d'excellents résultats. Outre le livre de Bernard VOUILLOUX (1989a), le seul consacré à la dimension autobiographique de l'œuvre gracquienne, citons les trois volumes parus dans la série que *La Revue des lettres modernes* a consacré à notre auteur (1991, 1994, 1998) ainsi que le récent ouvrage de Béatrice DAMMAME-GILBERT (1998) et de Patrick MAROT (1999). Ce dernier, dont nous avons pris connaissance au terme de la présente étude, rejoint, dans l'essentiel, bon nombre des remarques que nous faisons concernant notamment l'intertextualité et le fonctionnement du temps dans le fragment.

7

Bernard FRANK, 1989, *s.p.*

à la fiction⁸. C'est, plutôt, comme nous le montrerons, à l'interdit anti-autobiographique qui frappe l'œuvre gracquienne de non-fiction et au lieu commun qui veut que l'autobiographie soit un genre mineur qu'il faut imputer ce prétendu manque d'intérêt. C'est ainsi qu'un critique soutient que si « on trouve [dans les fragments] quand même par moments le grand Gracq », il faut « aller au-delà de ses impressions premières [...] gratter la surface⁹ ».

Malgré le mérite incontestable du travail de Bernard Vouilloux, le premier, et le seul, pour l'instant, consacré intégralement à la question autobiographique, nous ne pouvons omettre quelques réserves à l'égard de sa démarche de travail et de ses conclusions.

Pour ce qui est de la première, Vouilloux se donne pour corpus l'ensemble de la production gracquienne, car, selon lui, « L'auto(bio)graphie lit la fiction comme la fiction lit l'auto(bio)graphie », ce sont des « versions l'une de l'autre¹⁰ ». Notre objet d'étude est le corpus factuel, autrement dit les œuvres en prose de non-fiction¹¹. Les frontières de l'espace autobiographique gracquien sont données par le pacte autobiographique qui, malgré son ambiguïté dans le cas qui nous occupe, établit l'identité

8

Ainsi, seul deux communications (sur une quarantaine de travaux), présentées par Daniel SANGSUE et Bruno VERCIER respectivement, furent consacrées à l'œuvre fragmentaire de Gracq au Colloque d'Angers célébré en 1981, alors que *AB*, *LE*, *P*, *L*, *L2*, *EE* et *ELEE* avaient déjà été publiés.

9

Gérard GUICHARD, *Actes...*, p. 465.

10

Bernard VOUILLOUX, 1989a, p. 90.

11

Ce qui exclut automatiquement, outre les fictions, le recueil poétique *LG* et la pièce de théâtre *RP*, dont la littérarité n'est pas conditionnelle mais constitutive en vertu de la distinction proposée par Gérard GENETTE (voir 1991, chapitre I) et que nous développerons au deuxième chapitre de la présente étude. Notre corpus comprend ainsi les ouvrages suivants : *AB*, *LE*, *P*, *L*, *L2*, *EE*, *ELEE*, *FV*, *ASC* et *CGC*.

Auteur=Narrateur=Personnage¹². Le recours aux fictions, bien que fondamental pour comprendre le *trajet autobiographique* qui mène Gracq du récit au fragment, est, par conséquent, subordonné aux besoins de notre analyse.

En ce que concerne la seconde, Vouilloux conclut que l'autobiographie :

ne revient pas hanter le texte gracquien comme son refoulé ou son non-dit. [...] Le sujet, et donc le projet autobiographique, n'est pas refoulé, et il ne l'est pas au nom de quelque règle éthique ou esthétique (le moi est haïssable). [...] Bien plutôt faut-il supposer que le texte autobiographique [...] n'est qu'un texte comme un autre, ni plus ni moins, [...], un arsenal de figures.¹³

Certes, il serait incongru de notre part d'affirmer qu'une écriture égotiste par excellence, comme l'est celle de Gracq, refoule le sujet. Mais Vouilloux confond ici écriture du Moi et projet autobiographique. Et ce projet, nous croyons pouvoir montrer qu'il existe bel et bien chez Gracq, malgré le fait qu'il soit constamment dénié. Car, pour Gracq, il est un Moi qui est haïssable : le Moi inférieur, celui que tout distingue des héros des fictions. Lorsque Gracq dit son mépris du « prélassement douillet le plus haïssable¹⁴ » qu'est pour lui le journal intime, il ne fait rien d'autre que souscrire à la sentence pascalienne et afficher par là son appartenance à la tradition anti-autobiographique et panfictionnaliste qui traverse la littérature française — particulièrement prolifique, paradoxalement, en journaux intimes. Le texte autobiographique n'est pas, par conséquent, chez Gracq, « un texte comme un autre », mais bel et bien un espace d'écriture avec une identité propre qui ne se confond pas avec la fiction. Sans donc se superposer

12

Cf. Philippe LEJEUNE, 1975, p. 14.

13

Bernard VOUILLOUX, 1989a, p. 93.

14

AB, p. 447.

en aucune façon à la nôtre, l'analyse de Vouilloux la rejoint en ce qui concerne les parallélismes qui existent entre les volets de fiction et de non-fiction. Elle s'en écarte aussitôt dès qu'il s'agit de faire des fragments une simple continuation des récits.

*

La lecture intersubjective dont nous nous réclamions au début exige donc que, dans un premier temps (chapitre un), avant de déployer ses armes critiques et méthodologiques, le lecteur emprunte celles de l'auteur, rentre dans l'espace de la loi de l'Autre. Cette loi que l'auteur projette dans le texte et que nous avons tenté de condenser ici en un seul mot : *panfictionnaliste*, nous allons l'examiner minutieusement. Mais, déjà dans ce premier temps du volet théorique de notre étude, nous donnerons la parole aussi bien à l'auteur qu'à ceux qui, d'amont en aval, le prolongent. La *doxa* panfictionnaliste, on l'aura imaginé, n'est pas une création *ex nihilo* de Gracq. Elle est le résultat d'un héritage esthétique, celui de la Modernité, qui annule les frontières génériques pour faire de la littérature un procédé de singularisation du Moi créateur par le biais de l'hybridation. Gracq s'inscrit ainsi dans une lignée anti-générique et anti-autobiographique qui entend la littérature non pas comme représentation, mais comme *présentation* d'un monde autonome. Or les effets paralysants de cette *doxa* panfictionnaliste sont loin d'être insignifiants chez le lecteur. Nous verrons successivement comment ils déterminent un discours qui, à l'image de celui de l'auteur, mime son

écriture critique et affiche sa volonté de lire Gracq comme il veut qu'on le lise, c'est-à-dire en évacuant toute tentative méthodologique ; redit la position résolument anti-générique de Gracq qui considère l'ensemble de son œuvre comme un continuum — le *Livre* de Mallarmé n'est pas loin — et nie toute possibilité de distinguer entre les domaines de la fiction et de la diction¹⁵ ; refuse enfin l'existence d'un espace autobiographique gracquien et remplace le discours biographique sur l'auteur par l'affabulation.

Dans un deuxième temps, en partant de la distinction établie par Todorov et Starobinski, parmi d'autres, entre la *doxa* de l'auteur et les coordonnées méthodologiques qui soutiennent toute analyse critique, qui ne se cantonne pas dans un subjectivisme impressionniste, nous présenterons notre programme d'analyse générique qui nous amènera à passer en revue les notions de genre, d'autobiographie, d'espace autobiographique et d'autofiction (chapitre deux). Nous placerons notre lecture dans une perspective résolument pragmatique et contractuelle qui permettra d'envisager la possibilité de l'émergence d'un espace autobiographique gracquien malgré la forte fictionnalisation à laquelle il est soumis.

Les besoins de l'analyse, linéarité de l'écriture et volonté de clarté, semblent nous amener à conférer une forme dialectique — thèse, antithèse et synthèse — à notre projet dialogique. Le risque de cette transposition d'un modèle philosophique d'explication du monde en trois temps à l'analyse littéraire est, on le voit, de transformer notre volonté de lire Gracq avec nos propres outils en une lecture contre l'auteur qui fausserait le texte. Le second volet, prouvera, du moins c'est notre souhait, que ces préventions sont infondées.

15

La distinction entre fiction et diction dans la littérature proposée par GENETTE différencie les textes que l'on considère comme littéraires en fonction du caractère imaginaire de leurs objets (fiction) ou de critères formels (poésie) de ceux qui, comme l'autobiographie, sont tenus pour littéraires de manière conditionnelle (voir 1991, p. 31).

Dans le second volet, notre intention est de montrer que la matière autobiographique ne saurait être, en vertu de son caractère factuel, « une simple maille prise dans le continuum des livres¹⁶ ». Nous envisagerons l'étude de notre corpus en termes de tension : une *force centripète*, très puissante, tend, d'un côté, à fictionnaliser le discours factuel. Il existe en effet de nombreux points de contact entre les fragments et les récits de fiction. Mais ce rapprochement a des limites : l'auteur ne continue pas à écrire des récits de fiction à cette différence près que le *je* n'a pas de nom. Les effets de la fictionnalisation sont en réalité contrecarrés par une *force centrifuge*, moins évidente que la première, mais toutefois existante : les stratégies de fictionnalisation déployées par l'auteur ne suffisent pas à annihiler la nature même du genre factuel imposée par le pacte de lecture. Le texte présente ainsi, pour le lecteur attentif, des fissures, des trous, des coupures qu'on ne peut évacuer allègrement de l'analyse sans la fausser. L'enjeu, pour nous, sera alors de tenter de montrer comment interviennent dans le texte, en s'interpénétrant, les forces centripète et centrifuge, et comment cette tension constitue le pivot de l'espace autobiographique gracquien.

La structuration de ce volet s'avère assez problématique : comment rendre compte de cette tension continue entre deux forces, la plupart du temps inextricables ? Nous avons choisi une articulation en trois temps.

Nous établirons d'abord (chapitre trois) s'il y a lieu de parler de pacte autobiographique dans le cas qui nous occupe à travers l'analyse des marges du texte gracquien. Comme le signale Hélène Jaccomard, l'autobiographie, en tant que texte réflexif — les déclarations d'intentions, la définition du projet autobiographique, etc. sont largement glosées dans le métadiscours — est particulièrement perméable à l'articulation production/réception :

[...] c'est l'emplacement du paraphe de l'auteur dans le contrat autobiographique et sa position par rapport à l'horizon d'attente lié à ce contrat qui nous mobilisent. C'est là que réside la force illocutoire spécifique de ce genre, plus explicite quant à sa nature que tout autre acte littéraire.¹⁷

L'analyse de cette force illocutoire ne saurait donc pas faire l'impasse sur le paratexte. À la lumière de l'ouvrage consacré par Genette à cette question¹⁸, nous explorerons les différentes composantes péritextuelles et épitextuelles où l'on trouve des informations permettant de reconstituer et le protocole nominal, dominé par l'emploi du pseudonyme, et le protocole modal, beaucoup plus disséminé que le premier.

Une fois que nous aurons exploré la dimension pragmatique dans le domaine paratextuel, nous aborderons la réalisation textuelle de l'espace autobiographique gracquien. Les deux derniers chapitres (quatre et cinq) sont symétriques en ce sens qu'ils abordent séparément chacune des deux forces que nous venons d'identifier¹⁹.

La force centripète (chapitre quatre) se manifeste d'abord dans la subversion générique du modèle du journal intime. Nous passerons en revue les marques pragmatiques, syntaxiques et sémantiques qui rendent possible ce rapprochement ainsi que celles qui entraînent la subversion du modèle en question. Nous nous interrogerons ensuite sur l'abandon de la fiction et sur

17

Hélène JACCOMARD, 1993, p. 9.

18

Cf. Gérard GENETTE, 1987.

19

Ce groupement nécessaire à la structuration de notre analyse, n'exclut pas, bien évidemment, la dimension pragmatique du texte ni, à l'inverse, la réalisation textuelle dans le paratexte. De même, la séparation tranchante entre les deux forces nous paraît impossible et à déconseiller. Si la force centripète est privilégiée dans le chapitre quatre, les références à ses limites et aux interventions de la force opposée sont nécessaires pour bien comprendre comment ces forces s'enchevêtrent dans le texte. Cette remarque concerne aussi le chapitre cinq.

le passage à l'écriture fragmentaire chez Gracq et nous tenterons de rendre compte des incidences que ce changement de régime (du fictionnel au factuel) a sur l'écriture. Gracq est un auteur réputé difficile, un *writer's writer*. Son érudition le conduit tout naturellement à la mise en place d'une polyphonie complexe (il n'est pas toujours aisé de reconnaître les différentes voix qui s'entrecroisent dans le discours gracquien) que nous nous proposerons d'examiner dans la perspective de la fictionnalisation qui est la nôtre. Les thèmes abordés dans les fragments ainsi que leur traitement feront également l'objet d'un sous-chapitre où nous verrons en quoi, du point de vue thématique, les fragments prolongent la fiction et la thématisent. Pour finir, nous verrons quelles sont les implications, pour la fictionnalisation du régime factuel, du traitement que Gracq confère au temps dans le fragment.

Comme nous l'avons déjà annoncé, le dernier chapitre est consacré à tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, fait défaut dans le projet panfictionnaliste gracquien. Nous nous interrogerons sur la possibilité d'établir des différences entre le volet de fiction et celui de non-fiction qui aillent au-delà du domaine purement contractuel. Il s'agit donc de voir s'il existe des limites à la prétendue continuité entre les deux volets du point de vue de la réalisation textuelle. Nous questionnerons donc le texte pour établir ce qui fait, éventuellement, la spécificité de l'espace autobiographique gracquien et sur le plan formel et sur le plan sémantique. Notre projet de lecture dialogique nous amènera à examiner la question de l'Altérité. Nous verrons qu'elle a un rôle capital dans l'établissement de l'espace autobiographique gracquien.

I

*POUR UNE LECTURE
DIALOGIQUE DE
L'ŒUVRE
GRACQUIENNE*

Chapitre premier

Le panfictionnalisme gracquien

O. Introduction

Le contenu hétéroclite de ce chapitre peut surprendre le lecteur. Cependant l'examen de cette *doxa* de l'auteur, que nous avons nommée *panfictionnaliste*, nous oblige à relever l'ensemble composite des *forces* qui conduisent à lire le texte gracquien d'une certaine manière.

La première force s'inscrit, comme nous l'avons annoncé, dans la tradition d'hybridation générique et de prééminence qualitative de la fiction sur la diction qui est celle de la Modernité. Avant de laisser la parole directement à l'auteur, nous allons donc présenter les postulats théoriques et esthétiques dont il s'érige en héritier. Ces postulats, nés avec l'utopie romantique de la *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale, et prolongés, bien que par des voies différentes, tant par les symbolistes que par les surréalistes, se trouvent à la base de la conception panfictionnaliste et anti-référentielle gracquienne qui va se concrétiser dans la pratique du récit poétique. On pourra nous dire que, puisque l'ensemble du volet de non-fiction de son œuvre peut être considéré comme fragmentaire — nous nuancerons cette dénomination le moment venu — cette digression théorique n'est pas opérationnelle pour notre étude. Pour répondre à cette remarque nous pouvons avancer que le fragment gracquien n'obéit pas à une esthétique des ruines ou de la dispersion, mais aux exigences d'achèvement et de plénitude qui sont celles du fragment romantique. Il faut comprendre le fragment gracquien non en termes de rupture avec le récit poétique, mais en tant que modalité discontinue de celui-ci qui est en grande partie imposée par l'émergence de la matière autobiographique. Les transformations inévitables que le fragment va infliger au récit poétique ne changent en rien la conception romantique de la littérature qui soutient l'écriture gracquienne pas plus que son détournement

de toute tentative de classement générique.

Nous verrons également les moyens par lesquels Gracq parvient à s'inscrire dans cette tradition de la Modernité, d'une manière cependant originale et innovatrice. La conception très particulière de la critique qui est celle de Gracq, et qui répond aux critères de la nommée *critique artiste*, née également avec le romantisme, sera le dernier des aspects qui nous permettront d'écouter, de manière directe, la voix de l'auteur.

Cette voix de Gracq se verra ensuite amplifiée par d'autres voix qui, en proie à ce que nous avons appelé *le désir mimétique*, témoigneront de la manière dont le discours critique gracquien a incidé sur la réception globale de l'œuvre, transformant la lecture critique en une paraphrase réduite à la répétition et à l'amplification de la *doxa* auctoriale. Nous nous référons ici, bien évidemment, aux travaux impressionnistes ainsi qu'à certaines études qui se réclament d'une lecture thématique, deux types de publication particulièrement nombreux dans le cas qui nous occupe. Cette prolongation de la loi de l'auteur dans une partie non négligeable des travaux qui lui ont été consacrés démontre, nous semble-t-il, le bien-fondé de la démarche intersubjective proposée par Couturier.

Le fait de passer sous silence cette dérive mimétique à laquelle semble condamné le critique et de ne pas s'interroger sur les raisons qui la provoquent, reviendrait à ignorer l'énorme force pragmatique que le discours théorique gracquien exerce sur le lecteur et rendrait impossible toute tentative lucide de se situer, méthodologiquement parlant, par rapport à l'auteur, et non pas, redisons-le, contre lui. Pour que le dialogue donne ses fruits, il faut d'abord écouter ce que l'autre, l'auteur, veut nous dire, que ce soit de manière directe — en voyant comment il s'inscrit dans cette tradition littéraire de la Modernité et de la critique artiste de manière originale — ou

indirecte — à travers ces voix qui redisent son programme esthétique anti-autobiographique.

Nous avons considéré opportun enfin, sous l'épigraphe *rien de commun*, de nous arrêter sur un corollaire de cette loi de l'Auteur qui nous semble lourd de conséquences pour notre étude : le caractère affabulateur du discours biographique sur Gracq. Une bonne partie de la critique a beau s'efforcer de montrer, de concert avec l'auteur, que les notions de méthode critique, de genre, et plus précisément d'autobiographie, n'expliquent en rien l'œuvre de Gracq : la fascination que déclenche la figure d'un auteur qui cache si jalousement toute information concernant l'homme continue néanmoins de s'exercer et elle le fait avec d'autant plus de force que ces informations sont très rares, et par conséquent très prisées. Ce discours biographique affabulateur, largement cautionné, comme nous le verrons au cours du troisième volet de cette étude, par l'image littéraire que Gracq donne de lui-même pour pouvoir se dire au lecteur, constitue ainsi une dernière modalité de la dérive mimétique et panfictionnaliste de la critique suscitée par l'œuvre de Gracq.

Chacune de ces questions, qui n'ont pas à notre connaissance été abordées en détail jusqu'à présent¹, pourrait donner lieu à autant d'études monographiques. Notre but n'est pas ici, bien évidemment, d'épuiser ces problématiques, mais de voir ce qui, dans chacune, nous permet de mieux

1 À l'exception de l'étude sur la critique gracquienne de Philippe BERTHIER (1990) et de quelques remarques concernant l'interdit qui frappe la critique suscitée par l'œuvre de Gracq formulées principalement par Ruth AMOSSY (1982) et par Michel MURAT et Élisabeth CARDONNE-ARLYCK dans deux articles publiés au deuxième volume de la série « Julien Gracq » éditée par *La Revue des lettres modernes* (1994).

cerner cette loi de l'auteur qui hante le critique et qui cantonne sa lecture au domaine de l'anti-autobiographique.

1. *Modernité et synthèse des genres*

Le nombre d'œuvres qui mettent à l'épreuve la patiente taxinomique des professionnels du livre — libraires, bibliothécaires, éditeurs, critiques —, ne cesse de s'accroître. Le Texte dont se reclamaient Barthes ou Kristeva aurait-il phagocyté de manière irrémédiable toute tentative de classement générique ? Le roman est le lieu de représentation de théories philosophiques, mais le contraire est aussi vrai et le discours philosophique, anthropologique ou sociologique devient de plus en plus littéraire. Les frontières entre le roman, l'essai philosophique, la théorie littéraire ou la poésie s'effacent ainsi au profit d'écritures qui proclament une individualité irréductible à toute tentative de classement générique : Edmond Jabès reprend le projet de Mallarmé dans son *Livre des questions*, Borges et Calvino font une théorie de la continuité entre réflexion sur la littérature et fiction, Sartre écrit des romans philosophiques et pratique l'écriture romanesque dans *Saint Genet*, Todorov présente sa *Critique de la Critique* comme « un roman — inachevé — d'apprentissage² ». Nous sommes dans l'ère de l'absolutisme du littéraire-fictionnel.

La recherche de continuité — et non pas de rupture — entre les différents discours annonce le processus de décomposition que subit l'édifice normatif des genres littéraires. Cette confusion générique est le bouillon de culture idéal des thèses de la déconstruction qui prônent la non-existence de traits spécifiques permettant de distinguer le discours littéraire des autres discours. Si tous les discours sont figuratifs, l'idée chère à la stylistique selon laquelle

2

Tzvetan TODOROV, 1984, p. 15.

le discours littéraire s'inscrit comme déviation par rapport à la norme n'a plus de sens, car il n'y aurait plus d'autre norme que la déviation :

[...] el camino recto equivalente al habla no existe: el lenguaje nace del desacuerdo entre la referencia y la figura y, en su origen, todo él es sustitutivo y por lo tanto figurado [...].³

La théorie des genres semblerait avoir ainsi perdu tout son lustre à un moment où une bonne partie des œuvres littéraires considérées comme importantes s'inscrivent contre la pureté générique et affichent par là leur connivence avec le modèle romantique de l'*absolu littéraire*. Les genres purs, si l'on met de côté le regain d'intérêt que connaît de nos jours le roman traditionnel, sembleraient ainsi cantonnés aux formes considérées comme inférieures de la littérature de telle sorte que l'étude générique ne conviendrait qu'aux « productions paralittéraires en raison de leur accommodement aux genres traditionnels : aucune équivoque quant à la structure formelle et sémantique de romans-photos, de romans policiers ou de récits de vie publiés à compte d'auteur chez *La Pensée universelle*. Tandis que le non-questionnement générique favorise la reconnaissance du protocole de lecture par le lecteur et donc la réception de ces ouvrages, les grandes œuvres des créateurs de la Modernité semblent vouloir brouiller les pistes et compliquer la tâche du lecteur en rendant opaque leur réception par le biais notamment de la transgression générique ou de la complication du dispositif énonciatif. Que l'on pense aux nombreuses autobiographies qui se lisent comme des fictions — ce qui a donné lieu à l'apparition d'un nouveau genre nommé autofiction — ou à la mise en place de complexes machineries énonciatives dans le roman du XX^e siècle visant à opacifier la figure de

l'auteur⁴. L'espace du Moi, matrice de l'écriture de la Modernité, se constitue ainsi, à l'instar de l'utopie romantique de la *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale, en l'antithèse même de la notion de genre.

1.1. De l'utopie de la Gesamtkunstwerk au récit poétique

À l'instar de l'*Esthétique* de Hegel et des travaux des frères Schlegel, Hugo reprend, dans sa préface aux *Odes et Ballades* (1826) et dans celle de *Cromwell* (1837), l'anathème jeté par l'*Athenaeum* sur la notion normative de genre et revendique le droit au mélange. Il s'insurge ainsi contre la rhétorique classique pour laquelle le genre était devenu le mètre-étalon qui permettait de juger de la valeur des œuvres en fonction de leur degré de conformité par rapport à un ensemble de règles énoncées au préalable. Alors que, pour les classiques, la littérature était ramenée à l'imitation de modèles exemplaires et des règles qui s'en dégagent, avec le romantisme, l'esthétique et, parallèlement, la philosophie de l'Histoire vont prendre le pas sur la rhétorique classique. Il ne s'agira plus dès lors de faire du genre un critère naturel du jugement de la valeur d'un ouvrage, mais d'expliquer la genèse de la littérature par son évolution.

4

Voir sur ce point Tzvetan TODOROV, 1978, p. 44 et Maurice COUTURIER, 1995, p. 240.

1.1.1. La relecture romantique de la triade pseudo-aristotélicienne

Au XVI^e siècle, les doctes jugent de la beauté d'une œuvre en fonction de son adéquation aux modèles des grands poètes de l'Antiquité et à la relecture classique des préceptes du Beau consignés par Aristote dans sa *Poétique*. En faisant une interprétation étroite de ces conseils, les classiques transforment en un carcan de règles dogmatiques ce qui, pour Aristote, n'était que le fruit de l'observation empirique de la production littéraire de son temps⁵. Or, à la fin du XVIII^e siècle⁶, les travaux du cénacle d'Iéna constitueront un tournant décisif dans la remise en question de la valeur universelle et atemporelle que les classiques conféraient à la notion de genre. Les frères August-Wilhelm et Friedrich von Schlegel inaugurent la réflexion moderne sur cette notion qui devient dès lors consubstantielle à son historisation. S'il n'est pas situé dans l'Histoire, le concept de genre n'a plus de sens. Ainsi les romantiques allemands se sont-ils interrogés aussi bien sur la notion de genre que sur les différents genres historiquement constitués. S'ils ont contribué d'un côté à consolider la triade pseudo-aristotélicienne *drame-épique-poésie*⁷ héritée du classicisme en lui donnant un fondement

5

Dominique COMBE, 1992, p. 46.

6

En 1671, RACINE rappelait déjà aux critiques trop sévères dans la préface de *Bérénice* que « ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ». Dans la même perspective, LA FONTAINE écrira dans la préface des *Contes* qu'« il est bon de s'accommoder à son sujet et au goût de son siècle », mais qu'« il est encore mieux de s'accommoder à son génie. » Ces propos annoncent l'esprit de la fameuse querelle des Anciens et des Modernes.

7

La notion de poésie lyrique telle que nous l'entendons aujourd'hui est étrangère à ARISTOTE. Comme l'a montré Gérard GENETTE (1979, pp. 41-47), le troisième terme

philosophique⁸, ils sont parvenus de l'autre à ériger la poésie, forme première, en synthèse de tous les genres. Les romantiques ont déplacé en effet la problématique distinction rhétorique des genres — « la poésie doit-elle être purement et simplement divisée ? ou doit-elle rester une et indivisible ? ou

de la répartition, c'est-à-dire la lyrique, est ajouté à la dyade aristotélicienne (épique, drame) par les interprétations normatives de la *Poétique* réalisées pendant le classicisme. « [...] il convient de remarquer que seul l'"art poétique" intéresse ARISTOTE : les "espèces" sont des espèces de la poésie » et la poésie « doit être comprise étymologiquement dans son sens de "production" ce qui rejoint la notion de littérature » (Dominique COMBE, 1992, pp. 26-27). La poésie pour ARISTOTE est rapportée à la notion de *mimèsis*, c'est-à-dire à la représentation de la réalité qui se trouve à l'origine de l'art. ARISTOTE distingue l'imitation pure par le théâtre — *mimèsis* — de l'imitation qui se donne dans le récit — *diégèsis* —, mais « dans tous les cas, la poésie est en dernière instance rapportée au narratif, à "l'art d'agencer des histoires" » (Dominique COMBE, *ibid.*, p. 31).

8

HÖLDERLIN expose sa réflexion sur les genres dans deux essais : *Les différents modes de la poésie* et *Sur la différence des genres poétiques*. Il met en rapport la triade pseudo-aristotélicienne avec la psychologie des héros homériques de l'*Iliade* : l'homme « naturel » ou « naïf » qui est en harmonie avec le monde, l'homme « héroïque » et « courageux » qui s'oppose avec violence au monde et l'homme « idéal » qui « embrasse le Tout » au détriment du « détail ». Cette typologie donne lieu à trois tons (naïf, héroïque et idéal). HÖLDERLIN distingue en outre le ton « fondamental » (matière) et son « exposition artistique » (apparence). Le croisement de ces deux critères lui permet d'établir la nature des genres comme suit : « Le poème lyrique, d'apparence idéale, est naïf par sa signification [...]. Le poème épique, d'apparence naïve, est héroïque par sa signification [...]. Le poème tragique, d'apparence héroïque, est idéal par sa signification [...]. » De telle sorte que les genres sont le résultat d'un croisement de tons (*Tonwechsel*) : nous voyons pointer ici l'idée de mélange générique et celle de dominante (dans chaque genre historiquement constitué, il y aura toujours un ton qui va prédominer sur les autres) que JAKOBSON théoriserait presque un siècle plus tard. Quant à HEGEL qui, sans être à proprement parler un romantique, est fortement influencé par les travaux de HÖLDERLIN et de SCHELLING, il établira dans ses *Leçons sur l'esthétique* une classification des arts en général, et plus particulièrement des genres au sein des arts, basée sur des critères aussi bien métaphysiques (selon leur relation avec la matière — l'objectif — et avec l'Esprit — le subjectif —) qu'historiques, ce qui l'amène à comparer la tragédie sophocléenne, l'ode pindarique et l'épopée homérique aux textes modernes. HEGEL reprend ainsi la triade pseudo-aristotélicienne pour la penser non plus seulement en synchronie mais aussi en diachronie. Dans la Préface de *Cromwell*, HUGO procédera d'une manière semblable en tentant à nouveau de conférer un statut historique à une typologie idéaliste. HEGEL intégrera le roman à la triade comme la manifestation moderne de l'épopée, ce qui était impensable pour les classiques dont les différents remaniements du système des genres aristotélicien ne concernent que la poésie (voir Dominique COMBE, *ibid.*, pp. 56-61).

passer alternativement de la division à la réunion ?⁹ » — vers un terrain philosophique qui leur a permis d'englober ces derniers dans la notion de poésie. Le rôle prépondérant accordé à celle-ci, que A. W. Schlegel définit comme « ce qu'il y a de plus originel, art originaire et matriciel de tous les autres¹⁰ » peut s'expliquer par le fait que la « poésie d'art » n'est que la transposition dans le langage de la « poésie de nature », « rapport poétique au monde, en deçà du langage¹¹ » :

L'art et la poésie antiques n'admettent jamais le mélange des genres hétérogènes ; l'esprit romantique, au contraire, se plaît dans un rapprochement continu des choses les plus opposées. Toutes les antinomies : la nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations concrètes, le terrestre et le divin, la vie et la mort s'embrassent et se confondent dans l'union la plus étroite et la plus intime [...].¹²

La poésie de nature est donc préalable à toute forme d'expression et, par là, à la notion même de genre, car celui-ci est subordonné à l'Histoire. La poésie ainsi conçue, tout en restant une composante de la triade pseudo-aristotélicienne où elle apparaît traditionnellement scindée de l'épique et du drame, devient une sorte de forme première ou d'archi-genre qui contient en germe tous les autres. De telle sorte que la poésie lyrique, marginalisée dans

9

Fragment 434 de L'Athenaeum (Philippe LACOUÉ-LABARTHE *et al.*, 1978, p. 174).

10

Ibid., p. 350.

11

Dominique COMBE, *op. cit.*, p. 55.

12

W.A. SCHLEGEL. « Cours de littérature dramatique ». In : A. Guerne. *Les Romantiques allemands*. Desclée de Brouwer, 1963, p. 286 (cité par Dominique COMBE, *idem*).

la *Poétique* d'Aristote ou cantonnée par les poétiques classiques¹³ aux petits genres, deviendra désormais le mode dominant de la littérature contribuant ainsi à la valorisation de la subjectivité :

La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques [...]. Elle embrasse tout ce qui est poétique, depuis le plus grand système de l'art qui en contient à son tour plusieurs autres, jusqu'au soupir, au baiser que l'enfant poète exhale dans un chant sans art [...].¹⁴

Le nouvel statut que le Romantisme confère à la poésie en la distinguant du vers introduit une transformation lourde de conséquences au sein de l'édifice rhétorique des genres. Alors que, aussi bien pour Aristote que pour les classiques, la *poiësis*, c'est-à-dire l'invention, porte exclusivement sur des genres (épique-dramatique) écrits en vers — ce qui exclut automatiquement ceux en prose tels que les essais historiques, juridiques, philosophiques, etc.—, les romantiques vont élargir la notion de poésie en plaçant le roman, le genre en prose par excellence, sur le même plan que le drame ou la poésie lyrique. De plus, sur le plan philosophique tel que nous l'avons vu, la poésie constitue pour les romantiques le souffle de toute création littéraire. La voie est frayée pour l'assimilation de deux catégories antagonistes dans le système aristotélicien : la poésie, qui était pour Aristote commune à toutes les

13

L'art poétique de BOILEAU, bien qu'il continue de considérer comme plus importants les « grands genres » (la tragédie, le poème épique et la comédie), consacre le chant II à des formes qualifiées de lyriques telles que l'idylle ou l'ode.

14

Philippe LACOUÉ-LABARTHE *et al.*, *op. cit.*, p. 112.

catégories génériques, et la prose, forme exclue du système aristotélicien¹⁵.

1.1.2. Rhétorique de l'exclusion et rhétorique de la conciliation

Vers 1880-1890, les symbolistes vont prolonger cette utopie de la *Gesamtkunstwerk* et de sa réalisation dans la subordination des genres à la poésie en privilégiant la correspondance entre les arts. Tout comme Baudelaire et Mallarmé, les symbolistes verront dans l'opéra wagnérien

15

Si la tradition romantique et post-romantique envisage les trois catégories de la triade comme de véritables genres, il s'agit, comme le montre GENETTE (1979, p. 14), d'une erreur historique d'interprétation qui a persisté jusqu'à nos jours. Aussi bien dans la distinction proposée par PLATON que dans la redistribution qu'en fait ARISTOTE, les genres sont subsidiaires de leurs modes d'énonciation. Ainsi, PLATON distingue au chapitre III de *La République* le mode narratif pur — *haplé diégèsis* — qui correspondrait au discours indirect, le mode dramatique ou mimétique — *dia mimésèôs* — ou discours direct et le mode mixte, « tantôt récit, tantôt dialogue comme chez Homère ». Dans sa *Poétique*, ARISTOTE supprime le genre mixte platonicien ou plutôt l'inclut dans le mode narratif. Il distingue ainsi deux modes : celui où le poète raconte, le narratif, et celui où le poète met en scène, le dramatique. Chacun de ces deux modes, selon que les actions ou les personnages racontés sont supérieurs ou inférieurs, donne lieu à quatre classes d'imitation ou genres : la tragédie (mode dramatique et objet supérieur), la comédie (mode dramatique et objet inférieur), l'épopée (mode narratif et objet supérieur) et la parodie (mode narratif et objet inférieur). Dans ce classement, les catégories (modale et thématique ou d'objet) n'entretiennent entre elles aucune relation de dépendance : « le mode n'inclut ni n'implique le thème, le thème n'inclut ni n'implique le mode » (*ibid.*, p. 78). Ce n'est que postérieurement que tous les types de poème non mimétique — la *mimésis* prise au sens d'imitation et non restreinte comme chez PLATON à la représentation dramatique, tels que l'ode, l'élégie, le sonnet, etc., seront fédérés sous le nom commun de poésie lyrique. Ce qui à l'origine constituait deux critères clairement différenciés, *i.e.* le mode et le contenu — « chaque genre se définissait essentiellement par une spécification de contenu que rien ne prescrivait dans la définition du mode dont il relevait » (*ibid.*, p. 66) — est assimilé depuis le romantisme à une seule réalité : la poésie. La voie est ainsi ouverte à l'hybridation générique.

l'incarnation parfaite de la synthèse des arts dramatique, poétique et musical. Dans les correspondances qu'il établit dans l'*Esthétique* entre les arts et les périodes, Hegel avait déjà rapporté l'art romantique à la musique. Celle-ci vient remplacer à la fin du XIX^e siècle le *ut pictura poesis* horatien et devient le modèle vers lequel doit tendre la poésie. Le projet métaphysique du chef-d'œuvre total, du *Livre* de Mallarmé s'appuie sur la métaphore musicale de la symphonie au sens de synthèse achevée comme celle que poursuivaient les alchimistes par la transmutation dans le Grand Œuvre. Le rêve mallarméen du *Livre* prolonge ainsi en le parachevant l'édifice esthétique des romantiques et leur utopie de la *Gesamtkunstwerk*. S'inspirant de Wagner, Mallarmé aspire au « "Volume impersonnifié", constitué seulement de "feuillettes" non reliés que le lecteur, promu "opérateur", pourrait compulser à sa guise — recréant ainsi à chaque lecture une œuvre nouvelle¹⁶ ».

Il est curieux cependant de constater que cette volonté pan-poétique va donner lieu à deux tendances qui ne cesseront de s'opposer tout au long du XX^e siècle. D'un côté, la rhétorique de l'exclusion mallarméenne se trouvera, comme le signale Dominique Combe, à l'origine des pratiques des nouveaux romanciers, lesquels s'attacheront à porter à l'extrême la clôture du texte sur lui-même prônée par Mallarmé par le biais de l'exploration de ses capacités d'auto-engendrement¹⁷. De l'autre, l'assimilation romantique du roman à la poésie se trouvera à la base de genres hybrides ou conciliateurs tels que le poème en prose, ou le récit poétique, ce dernier largement pratiqué par Gracq.

16

Dominique COMBE, *op. cit.*, p. 67.

17

C'est la thèse qu'il développe dans un autre livre : *Poésie et récit : une rhétorique des genres* (1989).

1.1.2.1. *La rhétorique de l'exclusion mallarméenne*

Mallarmé introduit un changement capital dans cette vision synthétique des genres qui aura une incidence sur les prolongements que cet idéal va connaître tout au long du XX^e siècle. Alors que les romantiques n'hésitaient pas, comme nous l'avons vu, à inclure le roman dans la triade, Mallarmé exige une distinction entre le « langage brut », celui de la prose, et le « langage essentiel », celui de la poésie, qui entraîne l'exclusion du narratif¹⁸ :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains [...].¹⁹

L'épuration mallarméenne de la poésie relève d'une conception platonicienne, idéaliste qui considère celle-ci comme une essence pure qui trouve son accomplissement parfait dans l'affranchissement de la réalité sensible, *i.e.* de la *mimésis*. Plus la poésie parvient à se débarrasser des éléments qui ne lui sont pas propres (le récit, la description, le didactisme), et c'est en cela que Mallarmé instaure une *rhétorique de l'exclusion*, plus elle est en mesure de se rapprocher de l'idéal de poésie pure. Cet essentialisme, poursuivi notamment par Valéry, finit par transformer complètement les bases du système des genres aristotélien dont il est pourtant issu. Alors que

18

Et du dramatique d'ailleurs (*cf.* Dominique COMBE, 1989, p. 136).

19

MALLARMÉ. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, La Pléiade, 1945, p. 368 (cité par Dominique COMBE, *ibid.*, p. 11).

pour Aristote toute la poésie se définit par la *mimèsis*, et que pour les romantiques cette notion de poésie s'élargit à la prose romanesque, à la fin du siècle, la *mimèsis* est exclue de la poésie lyrique. L'essor du positivisme explique en grande partie cette privation de référence externe qui atteint la poésie lyrique et plus largement la littérature fin de siècle²⁰.

La rhétorique mallarméenne, basée sur l'exclusion du narratif, trouve sa dernière matérialisation dans la notion barthésienne d'Écriture — au sens de dépassement des genres²¹ — et du travail sur le signifiant²² mis en œuvre par

20

Dans une lettre à Louise COLET (16 janvier 1831. Voir Anne MAUREL, 1994, p. 64) FLAUBERT se rapproche du rêve mallarméen en rêvant d'écrire « un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut ». Anne MAUREL explique à son tour : « [...] privée de finalité externe, convaincue de ne plus servir à rien, la littérature se retourne alors sur elle-même. Parce qu'elle a cessé depuis longtemps d'être le langage des dieux, qu'elle n'est plus ce langage des hommes qu'elle était pour les écrivains classiques, elle devient le langage de l'art lui-même. La conscience moderne de la littérature est marquée, depuis le XIX^e siècle, par l'idée de l'autonomie de l'œuvre d'art et de l'intransitivité de la littérature. De Flaubert au nouveau roman, on retrouve le même rêve du "livre sur rien" » (*idem*).

21

Voici comment QUENEAU, membre de l'OULIPO, et dont l'œuvre *Cent mille milliards de poèmes* cherche à accomplir ce *Livre* inépuisable rêvé par MALLARMÉ, tranche le différend littérature *versus* poésie : « La littérature ou la poésie ; pour ma part je ne fais pas de différence entre les deux. On le sait bien, la littérature a été mise en question ; on a mis la poésie en pointe, on l'a sortie de la critique de la "littérature" ; mais pour moi c'est la même chose ; disons "la poésie", si cela peut faire plaisir. » (Raymond QUENEAU. *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Paris : Gallimard, 1962, p. 26. Cité par Dominique COMBE, 1989, p. 116).

22

La contestation du récit traditionnel par le biais de la notion mallarméenne de poésie conduit dans les laboratoires des nouveaux romanciers à l'intronisation d'une nouvelle réalité, celle du Texte. Il ne saurait dès lors s'agir ici de synthèse des genres, mais de réduction, d'assimilation du roman à la poésie dans son acception mallarméenne. Non que la poésie devienne roman ou le roman poésie, mais que roman et poésie dont la définition est élargie sont la même chose, c'est-à-dire travail du signifiant : « Dès que le roman réussira à s'imposer comme langage nouveau, une grammaire nouvelle, une nouvelle façon de lier

le Nouveau Roman²³ qui se donnera pour tâche, selon la formule consacrée de Ricardou d'écrire « l'aventure de l'écriture²⁴ » et non plus l'écriture de l'aventure. Nulle réconciliation ici entre poésie et roman, nul genre intermédiaire non plus mais, comme le signale Dominique Combe, création « d'une forme entièrement nouvelle²⁵ », projet paradoxal par excellence que de faire du roman une nouvelle forme d'expression de cette poésie pure coupée de la référence.

entre elles des informations [...], il proclamera sa différence d'avec ce qu'on dit tous les jours, et apparaîtra comme poésie » (Michel BUTOR, 1969, p. 112).

23

À la question : comment faire du récit tout en en faisant le procès, RICARDOU ([1973], 1990, p. 43) répond : « Avec le Nouveau Roman, le récit [...] subit à la fois une mise en marche, et une mise en cause ». Autrement dit : se réclamant d'un récit qui « élabore la littéarité de la fiction » (*ibid.*, p. 42), qui s'écarte des canons réalistes, le roman est assimilé à la poésie pure prônée par MALLARMÉ. Le Nouveau Roman pousse à l'extrême l'exploitation des répétitions, homonymies, paronymies, etc. qui permettent de multiplier les symétries dans la construction du récit (*ibid.*, pp. 86-100). On peut donc parler ici d'une poétisation du récit dans la mesure où celui-ci est dépourvu de sa fonction référentielle. Ce que les nouveaux romanciers récusent ainsi, ce sont de nouveau les notions traditionnelles, balzacienne, de personnage, d'histoire ou d'événement. ROBBE-GRILLET affirme que ses romans « n'ont pas pour but ni de créer des personnages ni de raconter des histoires » (propos recueillis par Pierre CHARTIER, 1990, p. 185). Mais cette rupture avec les anciennes conventions qui gouvernaient la représentation du monde dans les romans réalistes ne vise, comme c'est le cas du récit poétique, ni le merveilleux ni l'irréel. Il s'agit pour les nouveaux romanciers de « creuser, plus profond, [...] le sillon du réalisme » (*idem*) qui reste à découvrir.

24

Le textualisme conteste l'extériorité du regard que le critique structuraliste, tout comme l'historien de la littérature d'ailleurs, porte sur l'œuvre. L'œuvre ne saurait constituer une réalité objective, mais un espace, le « Texte », « où le sens se disperse, dans le jeu dynamique et infini des signifiants » (Anne MAUREL, *op. cit.*, p. 88). La notion de Texte ne se limite pas aux productions concrètes des écrivains. Elle englobe la totalité des pratiques signifiantes, qu'elles soient ou non littéraires. L'intertextualité n'est plus envisagée en termes de reproduction, mais de production. La notion d'auteur est remplacée par celle de scripteur. Dans cette perspective, les règles du genre ou les exigences de la représentation ne constituent plus des critères valables.

25

Dominique COMBE, 1989, p. 115.

1.1.2.2. *Les conciliateurs : récit poétique et surréalisme*

Mais c'est la deuxième voie d'hybridation, celle que nous avons appelée à l'instar de Dominique Combe, la tendance *conciliatrice*²⁶, celle dont Gracq, en qualité de fils naturel du romantisme via le surréalisme, va se réclamer.

1.1.2.2.1. *Le statut du récit dans les genres hybrides*

Nous avons vu que la non-réduction de la poésie au vers ouvre la voie à la pratique de la poésie narrative ou poème en prose, et au récit poétique²⁷. Le premier, largement pratiqué par Gracq dans son recueil *LG*, est défini par Suzanne Bernard comme « un tout organique et autonome » qui « suppose une volonté consciente d'organisation du poème²⁸ ». Ses exigences de condensation et de densité le situeraient ainsi à l'opposé de l'inclination prosaïque du récit. Or l'articulation du poétique et du narratif reste problématique, et le poème en prose tend naturellement à dériver vers le conte et la nouvelle²⁹. La narrativité ne peut être coupée, comme le

26

Ibid., p. 91.

27

Dominique COMBE n'exclut pas de son étude d'autres variations hybrides telles que le roman-poème, le poème-roman ou le roman en vers (voir *ibid.*, pp. 143-149).

28

Suzanne BERNARD, 1959, p. 14.

29

C'est le cas de « Conte », dans les *Illuminations*, et de nombreux textes des *Petits poèmes en prose*. L'ampleur, ainsi que la tendance « vers la fiction en prose pure et simple » de certains textes, tels que « Le vieux saltimbanque », « Les dons des fées » ou « Une mort héroïque », permettrait d'ébaucher une distinction entre ces premiers et les poèmes en prose à proprement parler comme « L'Étranger », « Le chien et le flacon » ou « Le miroir »

prétendaient les formalistes, de la poésie, car elle est la résultante naturelle du caractère syntagmatique inhérent à toute écriture³⁰.

L'héritage jakobsonien³¹, qui prolonge la rhétorique de l'exclusion mallarméenne érigeant l'objet littéraire en forme autotélique et intransitive, n'est donc pas compatible avec une vision dynamique de la poésie susceptible d'intégrer des formes narratives.

La rhétorique de la conciliation entre narration et poésie trouvera son aboutissement dans le récit poétique, forme hybride qui connaîtra un essor considérable après la Première Guerre mondiale avec des auteurs comme Aragon, Breton, Giraudoux, Bataille, Supervielle, Pieyre de Mandiargues,

(Dominique COMBE, *op. cit.*, p. 105).

30

« [...] la combinación sintáctica, temporal, genera necesariamente, también en poesía, una dimensión sintagmática, un desplazamiento lateral [...] la poeticidad, si se empeña en existir en estado puro, explosiona en el discurso, o crea en él una redundancia que es la negación misma del acto de lenguaje. Estaríamos ante un tartamudo que, en vez de repetir sílabas antes de llegar al final de su frase, repetiría sintagmas y sememas que, disfrazados, servirían para *decir siempre lo mismo, pero de manera diferente.* » (Javier del PRADO, 1993, p. 101).

31

Dans ses *Essais de linguistique générale*, JAKOBSON énonce sa célèbre loi de composition du texte poétique : « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (1963, p. 220), où les équivalences d'ordre phonique, syntaxique ou sémantique constituent des séquences. JAKOBSON mettra à l'épreuve la validité de sa théorie dans la controversée lecture des *Chats* de BAUDELAIRE (réalisée en collaboration avec LÉVI-STRAUSS). S'attachant à multiplier à l'infini les équivalences à l'intérieur de chaque niveau, puis entre les différents plans établis, les auteurs croiront avoir montré que le poème est un monde clos coupé de toute référence au monde extérieur et autosuffisant car engendrant lui-même son propre système d'analogies. Cette étude a fait couler une véritable marée noire d'encre. Plus de cinquante articles ont été dénombrés en 1987 par Johanna NATALI-SMIT (voir « Seshat et l'analyse poétique : à propos des critiques des *Chats* de Baudelaire », in : Jean-Claude GARDIN *et al.*, 1987, p. 104). Citons seulement l'article de Gilbert DURAND intitulé « Les Chats, les rats et les structuralistes » (1979, pp. 85-114) où le fondateur de la mythocritique s'attache à montrer d'abord par une réécriture parodique (en remplaçant le mot « chat » par « rat », mot encore plus assonant !) ensuite par une traduction au japonais que le sens du poème ne peut en aucun cas être réduit à ses structures linguistiques car il est subsidiaire des structures figuratives.

Pierre-Jean Jouve ou Larbaud. Le récit poétique s'insurge contre la philosophie positiviste qui était à la source du roman réaliste et prolonge la réaction idéaliste et symboliste de la fin du XIX^e siècle (Poe, Nodier, Nerval, Hoffmann). Jean-Yves Tadié le définit comme suit :

[...] la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais en même temps des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un *conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message* [...].³² (Nous soulignons).

Tadié amalgame dans sa définition deux catégories — récit et poésie — qui ne se situent pas, génériquement parlant, sur le même plan, puisque en ce qui concerne le premier « à défaut de savoir ce qu'il est exactement (genre, type, mode ?), il est du moins certain qu'il entre dans la composition de toutes les formes de discours littéraires ou non, en vers ou en prose³³ » et qu'il englobe, par là, le second. La définition de Tadié rend compte de l'aporie sur laquelle repose le récit poétique. La base sur laquelle repose le récit poétique est limitée au référentiel — personnages déréalisés, durée imprécise, axe événementiel réduit à son expression minimale, évocation lyrique du monde, etc.³⁴ — de telle sorte que la distinction entre récit poétique et récit tout court se limite à la recreation d'une atmosphère

32

Jean-Yves TADIÉ, 1994, pp. 7-8.

33

Dominique COMBE, 1989, p. 33.

34

Ce sont les principaux critères retenus par TADIÉ dans son étude.

qualifiée de *poétique*, sans que l'on sache très bien comment la définir. Le récit poétique ne serait ainsi qu'une sous-catégorie du roman. Alors que le caractère poétique du poème en prose est avant tout une question de stylistique et non de thématique ou de manière de référer le monde, dans le cas du récit poétique, l'adjectif « poétique » :

revêt une signification presque métaphorique en indiquant seulement le contenu thématique de l'œuvre, exactement comme les qualificatifs "historique" ou "policier". La contradiction étant ainsi esquivée, ce "genre" ne peut en aucun cas être considéré comme une "synthèse" car, en réalité il n'est jamais qu'une sous-classe du roman et n'a rien à voir avec la poéticité. Car aussi bien pourrait-il être qualifié de "lyrique" [...], de "fantaisiste", d'"imaginatif" etc.³⁵

Le récit poétique vient ainsi bouleverser le dernier critère qui permettait de parler d'un code propre à la poésie, après que le critère de la versification, avec l'introduction du vers libre, fut considéré comme périmé : l'exclusion du narratif.

1.1.2.2. Breton conciliateur ?

On pourrait penser que Breton, indifférent à la question des genres ne serait pas gêné, comme l'était Valéry, par le caractère spontané et inconscient du récit. Or la longue diatribe contre le roman réaliste effectuée par le chef de file du surréalisme dans son *Manifeste* semble plutôt indiquer une filiation avec la rhétorique de l'exclusion. Breton dénonce, comme Mallarmé, l'universel reportage :

35

Dominique COMBE, *op. cit.*, p. 139.

[...] l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout effort intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. [...] Une conséquence plaisante de cet état de choses, en littérature par exemple, est l'abondance des romans. Chacun y va de sa petite "observation".³⁶

Cette platitude, étrangère à la révolte de l'esprit, est mise en évidence aussi bien par le « style d'information pure et simple » qui est celui du roman réaliste que par l'arbitrariété de ses ingrédients et de ses codes, devenus stéréotypés — personnage, intrigue, représentation de la réalité, le « caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs [des écrivains réalistes] notations³⁷ ». Prenant comme exemple le passage de *Crime et châtiment* où le narrateur décrit la chambre dans laquelle Raskolnikov commettra le meurtre et faisant fi de la motivation narrative qui justifie sa présence dans le roman, Breton déplore l'âvilissement de l'esprit positiviste et raisonneur qui se trouve à la base du réalisme et critique le traitement réaliste des personnages³⁸ et des descriptions qu'il remplacera dans *Nadja* par

36

André BRETON, [1924], 1988, t. II., p. 313.

37

Ibid., p. 314.

38

« L'auteur s'en prend à un caractère, et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde. Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. Les vagues de la vie peuvent paraître l'enlever, le rouler, le faire descendre, il relèvera toujours de ce type humain *formé*. [...] L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments. [...] les traits d'esprit et autres bonnes manières nous dérobent à qui mieux mieux la véritable pensée qui se cherche elle-même au lieu de s'occuper à se faire des réussites. » (*ibid.*, p. 315).

des photographies³⁹.

Mais Breton s'attaque plus aux excès psychologisants et référentiels d'un genre bien précis, le roman réaliste, qu'il ne critique une catégorie générique aussi vague que le récit. Une prise de position d'ordre éthique et existentiel amène les surréalistes à refuser l'asservissement du langage à l'imitation du monde. Définie dans le *Second manifeste du surréalisme*, la surréalité échappe à la logique inhérente aux rapports de cause-conséquence qui permet d'enchaîner les événements et qui constitue, avec l'introspection psychologique, la base même du roman réaliste⁴⁰. Le réalisme est conçu comme une forme creuse qui détourne l'esprit de la recherche du vrai réel. Et cette recherche ne peut se réaliser pour le surréalisme que par le biais de la réintégration du merveilleux dans le quotidien. Les invectives du chef de file du surréalisme contre les formes prosaïques ont ainsi une cible bien définie : le roman réaliste balzacien. Plus qu'invalider toute introduction du narratif dans la poésie, elles libèrent l'une et l'autre de leur caractère pur de telle sorte que les exigences de l'écriture surréaliste s'adaptent parfaitement au moule du récit poétique, comme l'atteste l'importance que Tadié lui accorde dans son étude. Si Breton s'en prend à l'arbitrarité et à la

39

« Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs [...]. J'ai de la continuité de la vie une notion trop instable pour égaler aux meilleures mes minutes de dépression, de faiblesse. [...] Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels. » (*ibid.*, p. 314).

40

« Tout porte à croire 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 contradictoirement. Or c'est en vain qu'on rechercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point [...]. » (*ibid.*, p. 781).

contingence de l'anecdote romanesque qu'exemplifie « la marquise sortit à cinq heures », il ne le fait pas comme Valéry — qui se souvient de Mallarmé — pour faire de l'activité poétique une fête de l'intellect, mais parce que la poésie est pour les surréalistes le moteur qui permet de changer la vie. Alors que Valéry, le « classique du symbolisme », comme l'appelle Marcel Raymond⁴¹ ne voit dans le roman, à l'instar de Mallarmé, que l'illustration de la « parole commune » — ce qui oppose d'emblée celui-ci à la poésie (rhétorique de l'exclusion) —, la diatribe de Breton contre le roman réaliste ne doit pas être prise comme un rejet catégorique des formes narratives, mais comme une tentative de renouvellement de celles-ci qui passe par le refus de toute convention générique, qu'elle soit romanesque ou non, comme l'atteste sa propre pratique du récit poétique dans *Nadja* ou dans *L'Amour fou*⁴². Le surréalisme tentera ainsi de donner une réponse au dépérissement des formes classiques du roman en mettant en place des récits qui récusent non pas la notion abstraite de récit, mais « la plate suffisance » de « l'attitude réaliste ». Dans le *Second Manifeste du surréalisme*, Breton dessinera les voies d'un roman qui, libéré des chaînes imposées par le réalisme et son corrélat philosophique, le rationalisme, pourrait enfin donner libre cours à l'inspiration poétique. C'est dans cette perspective que l'on peut

41

Marcel RAYMOND, [1940], 1985, p. 153.

42

Les surréalistes s'opposent ainsi par exemple à la dichotomie traditionnelle (poursuivie par le romantisme) selon laquelle à la poésie correspondrait la nature et à la prose réaliste, la ville. Désormais, la ville devient le lieu par excellence du merveilleux quotidien (voir Jean-Yves TADIÉ, 1994, p. 61). Il n'est donc pas étonnant que, aussi bien VALÉRY que BRETON, portent une grande admiration à la figure de HUYSMANS en ce sens qu'il porte un coup fatal au psychologisme et à l'affabulation romanesque (*ibid.*, p. 126).

affirmer que le surréalisme ouvre la voie à une rhétorique conciliatrice⁴³. L'idée, toute romantique, nous l'avons vu, d'assimilation de la poésie à la littérature, ne donne pas lieu chez les surréalistes, comme elle l'avait fait chez Mallarmé, à un désir d'épuration. Ainsi donc, si la réaction surréaliste contre le réalisme est aussi idéaliste que la réaction mallarméenne, elle n'aboutit pas aux mêmes résultats. L'attitude conciliatrice de Breton sera portée à l'extrême par Gracq qui réussira à concilier définitivement la défense de la fiction narrative avec le positionnement anti-réaliste.

1.2. Gracq est-il un moderne ?⁴⁴

L'attitude de Gracq vis-à-vis du moderne est ambiguë⁴⁵. Gracq prend parti contre l'ontologie négative de la littérature issue de la rhétorique de l'exclusion et prolongée par Blanchot, Barthes, Beckett ou le Nouveau Roman et écrit des récits respectueux de la chronologie et de la vraisemblance par lesquels il veut se rapprocher du modèle stendhalien, qui incarne pour lui l'aboutissement de la fiction pure. Nous allons à présent tenter de répondre

43

Ne connaissant d'autre dogme que celui de la révolte, le surréalisme n'a jamais cherché une unité artificielle, du moins avant l'avènement de « la période raisonnante », *i.e.*, celle de l'engagement politique (*cf.* Maurice NADEAU, 1964, pp. 91 *et ssq.*).

44

Nous empruntons ici à Antoine COMPAGNON (1994) l'intitulé de l'article qu'il consacre à cette question.

45

Ibid., p. 11.

aux questions suivantes : y-a-t-il lieu de parler de Gracq en termes de modernité ? Et, si c'est le cas, en quoi consiste cette modernité ? Pour ce faire, nous passerons en revue dans un premier temps sa conception du récit⁴⁶ et celle qu'il a de la fiction qui entrent dans le cadre de la rhétorique conciliatrice présentée précédemment. Nous aborderons ensuite deux corollaires du panfictionnalisme gracquien : l'attitude hostile de l'auteur à l'égard de la critique et vis-à-vis des classements génériques, plus particulièrement du genre autobiographique.

1.2.1. Le sentiment du oui

Si l'on s'en tient à l'étymologie du mot moderne, on a envie de répondre que Gracq fait figure de réactionnaire dans le panorama littéraire contemporain par son indifférence à l'égard des phénomènes de mode, des avant-gardes contemporaines — son siècle d'élection est le XIX^e⁴⁷ — et de l'idée de

46

Nous n'aborderons pas ici la distinction controversée entre récit et roman. Le récit est, comme nous l'avons vu, une archi-catégorie narrative — comprenant des personnages et des actions et axée sur des coordonnées spatio-temporelles — susceptible d'être utilisée dans le genre romanesque, mais aussi dans les autres genres qu'ils soient fictionnels (poésie) ou factuels (histoire, autobiographie). Comme nous l'avons déjà montré, le récit poétique n'est qu'une sous-catégorie du roman (au même titre que le roman d'aventures ou le roman policier). Nous préférons cependant cette expression à celles de *roman poétique* ou *prose poétique* car, à la différence du roman, le récit « est l'épure du genre romanesque. Ni la complexité des personnages, ni l'épaisseur de la durée ne le retiennent » (Jean-Yves TADIÉ, 1994, p. 7).

47

Son pavillon littéraire, son imaginaire scientifique (électromagnétisme, chimie des affinités, modèles organiques et biologiques), voire son univers humain (le clivage entre bleus et blancs de Saint-Florent) sont ceux du XIX^e siècle (voir Michel MURAT, 1991, pp. 151-152).

progrès qui anime l'expérimentation en littérature. Toujours respectueux dans ses récits de la linéarité chronologique ainsi que des lois de la causalité et de la vraisemblance⁴⁸, Gracq a une foi inébranlable dans le récit comme véhicule de la fiction pure. Sa pratique du récit poétique inscrit l'auteur dans la rhétorique conciliatrice de l'hybridation générique qui, ainsi que nous venons de le montrer, fut mise en place par le romantisme et dont le surréalisme va prendre le relais après l'éclosion de l'ontologie négative des symbolistes et des décadentistes⁴⁹.

1.2.1.1. L'épanouissement magique

Gracq trouve dans le romantisme allemand, et plus particulièrement chez Novalis, cette continuité sans faille entre vie et poésie, ce combat contre « un *Aufklärung* toujours desséché⁵⁰ » qui seront repris un siècle plus tard par le surréalisme :

Je ne crois pas aux arrière-mondes poétiques, je ne crois pas au “Fuir là-bas, fuir !...” de Mallarmé [...]. Je me sens beaucoup plus d'accord avec la conception unitive qui me semble être celle de Novalis : le monde est un, tout est en lui ; de la vie banale aux sommets de l'art, il n'y a pas rupture, mais épanouissement magique [...].⁵¹

48

Voir Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 18.

49

Idem.

50

P, p. 994.

51

« Entretien avec Jean Carrière », II, p. 1250.

On voit ici que Gracq n'exclut pas d'emblée, comme Mallarmé, le monde référentiel de la littérature, mais plutôt l'assimile à celle-ci. Dans l'étude qu'il consacre à Novalis⁵², Gracq se réclamera du rêve partagé par le cénacle d'Iéna et les surréalistes, de faire de la poésie non pas un espace coupé de la vie mais la vie même :

[...] la poésie, enfin mise en pratique — comme le voudra aussi le surréalisme — va régner : elle est le réel absolu. L'antique malédiction du dualisme de la nature et de l'esprit va être levée [...].⁵³

L'auteur reprend ici l'assimilation opérée par W. Schlegel de la poésie de nature à la poésie d'art que nous avons vu précédemment, et les confond dans ce « réel absolu » dont il se proclamera héritier. À l'instar de romantiques, Gracq fera de la fiction une catégorie pure qui, sans être subordonnée à la réalité, l'intègre en estompant la différence entre régime fictionnel et non-fictionnel, et de sa théorie de la littérature « *la théorie elle-même comme littérature* ou, cela revient au même, la littérature se produisant en produisant sa propre théorie⁵⁴ ».

52

Voir *P*, pp. 983-1000.

53

Ibid., p. 986.

54

Philippe LACOUÉ-LABARTHE *et al.*, 1978, p. 22.

1.2.1.2. *Surréalisme sur mesure*

Le surréalisme gracquien⁵⁵ est par là, si l'on peut dire, taillé sur mesure, en ce sens que notre auteur privilégie les aspects qui le rapprochent de son prédécesseur romantique — il voit dans le surréalisme une sorte de continuation naturelle du romantisme — au détriment de ceux qui le singularisent⁵⁶, comme le montre son indifférence envers l'écriture automatique, l'outil qui devait permettre, du moins en théorie, l'accès de tout un chacun à la surréalité, la démocratisation du rêve réservé par les romantiques à quelques élus⁵⁷. Le visage engagé du surréalisme⁵⁸ ne retient

55

AB en premier lieu, mais aussi *Le surréalisme et la littérature contemporaine* (I, pp. 1009-1033), *Spectre du "poisson soluble"* (repris dans *P*, pp. 902-913), sans compter les nombreuses réflexions livrées dans ses carnets.

56

Gracq, qui refuse toute croyance au progrès dans la littérature, ne s'intéresse pas au côté messianique des projets mallarméen et surréaliste. C'est pourquoi Antoine COMPAGNON considère que l'apologie gracquienne du surréalisme et, plus largement, sa modernité est baudelairienne et non pas surréaliste. BAUDELAIRE, comme Gracq, entendait la modernité non pas comme « une conscience historique ou messianique du futur perçu comme rédemption du présent, mais [comme] une exigence de fidélité au présent en tant que présent et la condition d'un art digne de l'éternité. » (*op. cit.*, p. 23). Dans « Novalis et *Henri d'Offerdingen* » (*P*, p. 996), Gracq trouve quelques différences entre surréalisme et romantisme sans qu'elles aillent jusqu'à briser la continuité qui rallie les deux mouvements.

57

« Je ne crois pas à l'avenir de l'inarticulé, et j'y crois d'autant moins que l'expérience en a été faite par des écrivains de qualité, qui étaient ceux mêmes du surréalisme, et jugée par eux décidément négative. Malgré leurs déclarations enthousiastes en sa faveur, la part de l'automatisme est extrêmement faible dans l'œuvre de Breton, d'Aragon, d'Éluard. Entre ce qu'ils prêchaient à leurs disciples et ce qu'ils écrivaient eux-mêmes il faut bien convenir qu'il y avait de la marge. » (« *Le surréalisme et la littérature contemporaine* », I, p. 1028).

58

« La démarche du surréalisme ne garde plus tout à fait, dès 1925, la même liberté insolente. [...] Il y a désormais une doctrine [...] et une organisation [...] vis-à-vis desquelles il importe bon gré mal gré de se mettre idéologiquement en règle. La capacité insigne propre au communisme d'amener même les groupements qu'il n'influence que de très loin à se mouvoir d'instinct comme sous un regard qui ne *passé* rien, et plus ou moins à s'autocensurer, parvient ainsi à s'exercer vaguement même sur un mouvement d'essence

pas non plus l'attention de Gracq⁵⁹ qui, après un bref mais actif passage par le parti communiste⁶⁰, s'écartera pour toujours de la vie politique. Enfin, le côté guérilla, tapageur et bruyant des continuateurs du dadaïsme, dans lequel il ne voit qu' « une déflagration de pure négativité⁶¹ » est aussi réduit à l'anecdotique⁶².

1.2.1.3. *Les pouvoirs du récit*

Si les affinités de Gracq avec le surréalisme sont nombreuses, innombrables, l'auteur va se démarquer des postulats bretoniens en ce qui concerne la prétendue gratuité du roman pour élaborer une théorie de la fiction romanesque très originale. Le culte porté par Gracq à la création d'imagination, à la fiction pure, contraste avec le scepticisme de Breton :

tout à fait libertaire comme l'était le surréalisme. » (« Préface à *La Victoire à l'ombre des ailes* de Stanislas Rodanski », II, p. 1118).

59

Les vases communicants est l'ouvrage que Gracq évoque le moins dans son *AB* et certaines citations tirées de ce livre sont involontairement (?) attribuées par Gracq à d'autres ouvrages de BRETON.

60

Gracq adhère au parti communiste en 1936, alors qu'il était enseignant à Nantes, puis à Quimper (1937-1939). Il collabore dans la mise en page d'un journal local, *La Bretagne*. Secrétaire du syndicat C.G.T. du lycée de Quimper, il sera le seul enseignant à participer activement à la grève illégale qui eut lieu en novembre 1938, participation qui lui vaudra une suspension de traitement temporaire. À la fin d'août 1939, la nouvelle du pacte germano-russe l'amène à démissionner du parti et à abandonner définitivement toute activité politique (cf. *Chronologie*, I, pp. LXVIII-LXX).

61

« Le surréalisme et la littérature contemporaine », I, p. 1012.

62

Ibid., pp. 1012-1014.

[...] rien ne peut remplacer cet élan — qui suppose une certaine ingénuité d'âme, je le veux bien, et même un certain refus de la lucidité — avec lequel un romancier s'ébroue dans l'espèce de Terre promise qu'il se croit vocation de conquérir. [...] sous une forme ou sous une autre (et le roman, c'est Protée) il reverdira.⁶³

L'auteur trouve dans le récit un moyen efficace d'écrire des fictions sans tomber dans l'« universel reportage » des romans peuplés de personnages et d'événements dénoncé par exclusivistes et conciliateurs. Si Gracq est d'accord avec Breton et avec Valéry lorsqu'il s'agit de reprocher « le style d'information pur et simple⁶⁴ », il fait preuve d'originalité par son refus d'anathémiser la prétendue arbitrarité de la fiction :

Et pourquoi pas, en définitive, “La marquise sortit à cinq heures” ? [...] Car, dès la seconde phrase, l'arbitraire de *la marquise* cède déjà du terrain au souci de coordination et de cohérence du roman — une vie de relations, à l'intérieur du récit, commence à s'éveiller et à se substituer à l'assertion péremptoire que la première phrase a abattue comme un poing sur la table.⁶⁵

Cet écart théorique annonce bien que, en dépit des nombreux points de contact entre Gracq et le surréalisme, l'on ne peut ranger sans autre forme de procès l'œuvre gracquienne sous l'étiquette surréaliste⁶⁶. Certes, Gracq veut

63

L, pp. 176-177.

64

André BRETON[1924], 1988, t. II, p. 314.

65

ELEE, p. 636. Gracq développe plus loin ces arguments (cf. *ELEE*, pp. 642-645).

66

Et ceci en dépit des déclarations annexionistes de BRETON dans la conférence qu'il prononça à Yale en 1942 : « Situation du surréalisme entre les deux guerres », reprise dans *La clé des champs*. Malgré l'officialisation forcée par le chef de file surréaliste, Gracq a toujours refusé d'être assimilé au groupe surréaliste : « En ce qui me concerne, le surréalisme ne m'a pas tracé de chemin. Il me semble m'être incorporé une bonne partie de ses apports, puis, à partir de là, n'en avoir fait qu'à ma guise. Une imprégnation qui me

laissait libre, plutôt qu'une voie à suivre. » (« Entretien avec Jean Carrière », II, p. 1243). Gracq explique ailleurs que son individualisme l'empêche d'accepter les interdits et la discipline de groupe. Il se désintéresse surtout du surréalisme militant et des attitudes provocatrices des avant-gardes de l'époque (voir Michel MURAT, 1991, pp. 148-149). Mais surtout, il ne saurait être question dans les récits gracquiens, comme le voudrait Simone GROSSMAN, d'un refus surréaliste de la description figurative. Il nous semble que le critique confond ici le caractère non ornemental, profondément symbolique — comme l'était par ailleurs celui des descriptions réalistes — de la description gracquienne avec un refus du figurativisme qui amènerait Gracq à transposer dans l'écriture les techniques propres à l'art pictural surréaliste. La description gracquienne n'est pas conduite comme le dit GROSSMAN « par le tracé d'un "pinceau aveugle" » (1981, p. 215). Gracq fait de la figuration, même si c'est par décentrement, à la manière dont « une goutte d'encre portée sur une *eau mère*, avec la préméditation compliquée et patiente de l'œuf, éclot et dévide le mystère de ses organes » (« Éclosion de la pierre », I, p. 1003) Ce texte programmatique que José Corti publia dans *Rêves d'encre* contient en germe les principes de la poétique gracquienne, poétique que nous pourrions tenter de résumer ici comme la présence d'un certain ordre, même instable, migrateur et inhérent à la dissolution de la forme. L'accumulation par correspondances confère une raison d'être aux figures choisies, à cette écriture pénible au compte-gouttes qui est à l'opposé de l'arbitraire : « À la ressource inépuisable du hasard vient se joindre un sentiment de nécessité mal explicable [...]. Les plus minimes de ces détails *reviennent*. [...] Les affinités électives ne cessent pas de jouer à ce niveau très humble où l'eau sculpte indéfiniment la pierre et ce qui se brasse et se rassemble ici jusqu'au vertige [...] ce sont les caries obsédantes, les étoilements fleuris des cristaux, les linéaments d'un même paysage élu, d'une patrie élémentaire » (*ibid.*, p. 1003). Certes, le thème surréaliste de l'errance urbaine est particulièrement présent dans l'œuvre gracquienne et constitue le sujet central de *FV*. Les affinités entre la Nantes rêvée par Gracq et le Paris d'ARAGON sont en effet frappantes. À tel point que l'on a envie parfois de se demander si Gracq ne fait pas tout simplement du pastiche. On pourrait multiplier ici des exemples dans ce sens. Or ces emprunts ne sauraient, nous semble-t-il, faire de *FV* un récit surréaliste à proprement dire comme le défend GROSSMAN (1981, p. 216) pour cette raison qu'une bonne partie de *FV* cède au discours spécialisé du géographe et de l'historien qu'est Gracq. GROSSMAN néglige enfin l'énorme poids du référentiel dans *FV* qui tourne souvent vers le document historique et ethnographique. Les traces d'écriture automatique dans l'œuvre de Gracq se limitent à quelques poèmes de *LG*, et au texte intitulé « Un cauchemar » (I, pp. 1005-1007). Mais du fait même que ces textes constituent des cas isolés dans l'œuvre de Gracq, nous ne voyons pas comment on pourrait soutenir, comme le prétend ce critique, que Gracq se laisse aller « aux aléas de l'écriture automatique » (*op. cit.*, p. 21). Le plus souvent l'éthique et la pratique du surréalisme sont un thème de l'écriture. C'est le cas, comme le propose Michel MURAT (1985, p. 68) de *RS*. Ce récit, hanté par une question unique : « Qui vive ? » renvoie à celui que BRETON place à la fin de *Nadja*. « Indépendamment de ce qui arrive, c'est l'attente qui est magnifique », affirmait BRETON. Gracq — et c'est en cela que l'on peut soutenir que Gracq est surréaliste — se fera un principe esthétique de cette glorification de l'attente qui hante son écriture. Le surréalisme reste ainsi fondamentalement une atmosphère et une thématique qui nourrit abondamment l'œuvre de Gracq. Plus que d'un Gracq surréaliste à proprement dire, il y aurait lieu de parler d'un Gracq méta-surréaliste : « L'œuvre de Gracq se présente dès lors,

éviter à tout prix l'impasse de « l'informe du vécu⁶⁷ », mais sans se priver du récit qui est pour lui une sorte de catégorie *a priori* de l'imaginaire humain :

La fonction de l'esprit est entre autres d'enfanter à l'infini des passages plausibles d'une forme à une autre. C'est un *liant* inépuisable. [...] L'esprit fabrique du cohérent à perte de vue.⁶⁸

La foi dans le récit permet ainsi à Gracq d'échapper à la théologie négative de l'écriture non-référentielle issue de Mallarmé — qu'il trouve maniériste et atteint d'un « gavage sémantique congestif⁶⁹ » qui transforme ses « plus beaux poèmes » en « des fleurs de cimetière, des bouquets frileux de la Toussaint⁷⁰ ».

La théorie gracquienne du récit est, comme toute sa théorie littéraire d'ailleurs, bâtie sur un ensemble de remarques effectuées au fil de ses lectures. Elle ne prétend donc pas ni à l'exhaustivité ni à la structuration systématique des idées égrenées ci et là. Les commentaires que lui suggère sa lecture de Proust, de Balzac, de Stendhal, entre autres, montrent bien que pour Gracq

tant dans les essais théoriques que dans les récits, comme une *réflexion sur* la mise en pratique de la poésie. Dès le départ, elle est en quelque sorte surréaliste au second degré. Elle reflète et interroge le surréalisme ; elle lui propose ses miroirs et ses commentaires, elle le réfléchit et l'infléchit. Elle est « métasurréaliste » comme on parle d'un métalangage. [...] Le texte gracquien change en contemplation esthétique ce qui était originellement volonté d'action » (Ruth AMOSSY, 1982, pp. 113-114).

67

Gaëtan PICON, 1979, p. 509.

68

L, pp. 157-158.

69

ELEE, p. 700.

70

P., p. 933.

l'aventure d'écrire une fiction n'est nullement réductible ni à la technique ni à la textualité pure :

Je n'aime pas beaucoup que dans un roman le système sur lequel il est bâti lui perce la peau de partout, comme la règle de grammaire à l'exemple du grammairien.⁷¹

Si nous avons vu que Gracq est conciliateur par sa foi inébranlable dans les pouvoirs du récit, ceci ne l'amène pas à accepter l'insertion d'éléments empruntés au monde réel qui n'auraient pas été transformés au préalable : les noms de lieux réels ou de personnages historiques, « l'anéantissement concomitant de toute réalité de référence⁷² » sont bannis de ses récits, car « dans la fiction, tout doit être fictif⁷³ ». Le récit devient ainsi un système qui, sans être retranché du monde, intègre celui-ci dans l'ordre du littéraire :

Le roman est un *addendum* à la création [...] qui ne l'éclaire et ne le dévoile en rien. [...] Que le roman soit création parasitaire, qu'il naisse et se nourrisse exclusivement du vivant ne change rien à l'autonomie de sa chimie spécifique, ni à son efficacité : les orchidées sont des épiphytes.⁷⁴

La description ne saurait donc se réduire à l'état de poids mort. Elle

71

L, p. 175.

72

ELEE, p. 632.

73

Ibid., p. 572. Gracq affirme ailleurs : « Quand il n'est pas songe, et, comme tel, parfaitement établi dans sa vérité, le roman est mensonge » (*L*, p. 176). Voir également *L*, p. 150 et *L2*, p. 306.

74

Ibid., p. 598. Voir également *L2*, p. 329 : « Le préfixe auto est le mot-clé [...] : auto-régulation, auto-fécondation, auto-réanimation. Il faut qu'à tout instant l'énergie émise par chaque particule soit réverbérée sur toute la masse. »

dynamise le récit au détriment d'une intrigue dénudée et subvertit ainsi la relation utilitaire (rapport de cause-conséquence) que la prose entretient avec les mots. L'intromission de la poéticité dans le récit permet, comme le signale Javier del Prado, de « postergar la dimensión anecdótica del texto [...] y desarrollar al máximo el nivel de la creación verbal con valor propio, incluso en la novela.⁷⁵ » On peut affirmer dans cette perspective que la fiction gracquienne, sans être coupée de la *représentation* se donne pour but plus de *présenter* le monde que de le reproduire, de le montrer sans passer par la référence directe⁷⁶. Novalis l'avait déjà dit dans ses *Fragments* : « Le monde doit être tel que je le veux. Le monde a une capacité originelle de se conformer à ma volonté.⁷⁷ » Cette littérisation du réel, cet absolu littéraire gracquien aura des conséquences capitales dans notre analyse de l'espace autobiographique.

Le discours à coloration philosophique qui rapproche Gracq de la phénoménologie de Merleau-Ponty est à la base de l'opposition établie par l'auteur dans « Pourquoi la littérature respire mal⁷⁸ », entre le *sentiment du oui*, qu'exemplifie Claudel⁷⁹ — « un oui global, sans réticence, un *oui*

75

Javier del PRADO, 1993, p. 51.

76

Cette distinction entre *représentation* et *présentation* est appliquée par TODOROV à la poésie lyrique et à la prose poétique dans « La poésie sans le vers » (*La notion de littérature*, 1987. Cité par Dominique COMBE, 1992, p. 130).

77

Cité par Gracq dans *P*, p. 987.

78

P, pp. 857-881.

79

Dont Gracq récusera cependant le prosélytisme catholique.

presque vorace à la création prise dans sa totalité⁸⁰ », au *sentiment du non* que soutient la vision sartrienne du monde :

Non opposé au monde matériel, à la nature obscène, proliférant comme un cancer, “désespérément de trop”, vomie : c’est le thème central de *La Nausée*. *Non* aux autres, à la conscience et au regard d’autrui : c’est l’enfer de *Huis clos*. *Non* à la société existante : c’est le sens de toute son action de journaliste, — et *non*, je crois bien, à toute société possible : Sartre est révolté encore plus que révolutionnaire [...] *Non* à la procréation et *non* à la sexualité [...].⁸¹

Le rapprochement, certes un peu forcé, entre Claudel, le surréalisme et l’art brut (le douanier Rousseau, le facteur Cheval⁸²) lui permet de développer une conception de la littérature qui « pleine des bruisantes saveurs du monde, est devenue elle-même un monde autarcique⁸³ ». Cette antinomie annonce sa prise de position en faveur d’une phénoménologie qui récuse l’opposition sartrienne entre le réel d’un côté, et le rêve et l’imaginaire de l’autre pour se rapprocher du continuum dans lequel Merleau-Ponty insère le sujet imaginant et le sujet percevant. Patrick Née⁸⁴ analyse minutieusement les ressemblances frappantes que l’on trouve entre la réflexion gracquienne sur l’imaginaire et les postulats énoncés par Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*, les opposant à la théorie sartrienne de

80

P, p. 872.

81

Ibid., p. 873.

82

AB, p. 403.

83

Philippe BERTHIER, 1990, p. 115.

84

Patrick NÉE, 1994, pp. 163-182.

l'imaginaire : Gracq abolit les frontières entre sujet et objet et institue un « rapport fusionnel à l'élémentaire⁸⁵ » de nature ontologique, ce qui explique, entre autres, l'intérêt suscité chez lui par la poétique bachelardienne des éléments.

1.2.1.4. *Work in progress*

Mais si la thématique des récits de Gracq n'est pas nouvelle, son affichage des mécanismes de fabrication du récit et, au premier titre, la complexe machinerie intertextuelle par laquelle Gracq subvertit tous les modèles qu'il se donne — récit initiatique, légende du Graal, roman historique, roman gothique, et nous le verrons plus tard, journal autobiographique — atteste de l'importance de la mise en abyme et de l'intertextualité dans l'œuvre de Gracq, qui serait ainsi ancien par sa thématique et résolument moderne par le traitement qu'il confère à celle-ci. C'est dans cette perspective que l'on peut affirmer avec Ruth Amossy que Gracq est moderne⁸⁶. Philippe Berthier explique très bien le résultat paradoxal et original de ce mélange de tradition et de modernité :

Il s'agit d'*avouer* que le texte est un artefact et, dans un mixte savoureux de participation connivente et de distance ironique, de le faire fonctionner efficacement [...] : parfaite représentation de ce paradoxal effet de "croire-sans-y-croire" — en même temps *Einfühlung* et *Entfremdung* — qui est au

85

Ibid., p. 173.

86

Ruth AMOSSY, 1980, p. 177.

cœur même de l'expérience d'écriture et de lecture.⁸⁷

1.2.2. Un critique anti-critiques

Mais l'appartenance à la lignée panfictionnaliste va avoir de même des répercussions dans les rapports que Gracq entretient avec la critique. Il met en place un discours où sa critique et celle des autres ne semblent pas être traitées sur un pied d'égalité. Il s'attaque principalement au scientisme des années soixante, autrement dit à la critique universitaire qui se réclame des sciences humaines et à son pouvoir taxonomique. Seul un type de critique va être épargné : la critique artiste qu'il représente si bien et où émerge le même souci d'auto-référentialité qui commande l'écriture des fictions. La critique artiste met en effet entre parenthèses la dimension de vérité de la critique en problématisant le langage, qui cesse d'être un instrument, pour devenir, tout comme dans la fiction, le but ultime⁸⁸. Elle permet à Gracq d'être cohérent avec sa position panfictionnaliste et de transposer celle-ci, dans la mesure du possible, au discours critique. Il fera de même, nous le verrons, avec toute sa production non-fictionnelle, dont les fragments autobiographiques.

87

Philippe BERTHIER, *op. cit.*, p. 229.

88

Cf. Tzvetan TODOROV, 1984, p. 78.

1.2.2.1. La littérature à l'estomac

Gracq, qui a toujours affiché sa volonté ferme de ne pas collaborer avec les médias ni avec la critique⁸⁹, ne cesse de s'en prendre dans son œuvre à l'aliénation médiatique de la littérature. Nous avons choisi un fragment de *LE*, le pamphlet mordant où Gracq raille l'intellocratie de la foire aux lettres de Saint-Germain qu'il oppose à une conception secrète et intime de l'écriture et de la lecture. Pour le Français, la littérature est « essentiellement une chose dont il *parle* » :

Remarquable singularité nationale, on le sait, comme de manger des grenouilles ; l'Anglais en rougirait, c'est là pour lui affaire de spécialistes⁹⁰, ou marque de mauvaise éducation — il emporte un livre pour le week-end et le rumine à part dans quelque verdure ; c'est une affaire qui ne regarde que lui, une habitude solitaire sur laquelle il n'éprouve pas le besoin de s'étendre particulièrement, [...]. Il s'agit ici d'un lecteur ombrageux, à qui la caution critique la plus bourgeoise n'en impose pas ; [...] Mais le Français, lui, se *classe* au contraire par la manière qu'il a de parler littérature, et c'est un sujet sur lequel il ne supporte pas d'être pris de court [...]. [...] ce public en continuel frottement (il y a toujours eu à Paris des "salons" ou des "quartiers littéraires") comme un public de Bourse a la particularité bizarre d'être à peu près constamment en "état de foule" : même happement avide des nouvelles fraîches, aussitôt bues partout à la fois comme l'eau par le sable [...].⁹¹

89

Il est curieux de constater que la plupart des travaux — des thèses ou des mémoires de maîtrise — qui incluent un entretien avec l'auteur répondent à des critères thématiques. Ainsi Bernhild BOIE, la personne choisie par Gracq pour élaborer l'édition de la Pléiade, avait soutenu en 1966 une thèse thématique (*Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*. Munich : Wilhelm Fink, 1966).

90

Et ces spécialistes, nous le verrons tout de suite, ne peuvent être personne d'autre que les écrivains eux-mêmes.

91

LE, pp. 528-529.

Le critique qui ne pratiquera pas cette communion solennelle, dans la plus stricte intimité et à l'écart de la cotation des valeurs boursières, avec son auteur sera durement attaqué par Gracq, qui ne distingue d'ailleurs pas le lecteur, disons, professionnel des autres si ce n'est parce que, muni de son armement scientifique, le premier est plus dangereux. Si elle ne s'accommode pas aux exigences de l'auteur, la critique, quelle que soit son orientation théorique, est ressentie comme un danger qu'il faudra neutraliser. Et ces exigences, Gracq les formule comme suit :

Ce que j'attends seulement de votre entretien critique, c'est l'inflexion de voix juste qui me fera sentir que vous êtes amoureux, et amoureux de la même manière que moi : je n'ai besoin que de la confirmation et de l'orgueil que procure à l'amoureux l'amour parallèle et lucide d'un tiers bien disant.⁹²

Cette transposition sur le plan érotique de la communion religieuse du lecteur idéal, cet amour du « tiers bien disant » réclamé par Gracq vont donner lieu, comme nous le verrons au point 2.1., à une dérive de la critique vers la paraphrase admiratrice à l'image de l'« impressionnisme à multiples facettes⁹³ », certes magistral, que notre auteur se fait un plaisir de pratiquer « fragmentairement, au fil des rencontres, sans projet préconçu ni ambition conclusive⁹⁴ ».

92

ELEE, p. 680.

93

Ibid., p. 681.

94

Philippe BERTHIER, *op. cit.*, p. 49.

1.2.2.2. *Pactes d'alliance*

Il est cependant un type de critique, celle qui se réclame de l'analyse thématique et des travaux sur l'imaginaire, avec laquelle Gracq paraît entretenir un rapport plus nuancé. Le fait qu'il semble parfois⁹⁵ moins réticent à ces modèles interprétatifs ne nous paraît pas indifférent lorsqu'il s'agit d'expliquer les raisons de la pléthore de travaux sur Gracq qui se réclament fondamentalement des postulats bachelardiens et durandiens. Il existe d'abord une empathie indéniable entre l'auteur et ces critiques sur le plan du goût. Les préférences littéraires de Gracq, nous l'avons dit, l'amènent à récuser « le côté *fleur coupée* du roman psychologique à la française⁹⁶ » et les « procédés mécaniques » du « fantastique fabriqué » des livres de Raymond Roussel⁹⁷ et à dire son admiration pour les romantiques allemands, pour Stendhal⁹⁸, Nerval⁹⁹ ou Rimbaud¹⁰⁰, qui l'ont tous fortement influencé au

95

Nous disons bien « parfois ». Voici une attaque particulièrement acérée où l'auteur remet à leur place les critiques de la conscience qu'il va transformer en critiques d'« annexion », *i.e.* en usurpateurs illégitimes du rôle de l'écrivain : « Ces critiques un peu inquiétants qui savent parler des œuvres des autres comme s'ils les avaient faites — *de l'intérieur* : ce que j'appelle la critique d'annexion — avec cette divination stupéfiante de la femme amoureuse qui comprend tout de l'homme sauf l'érection. » (*L*, p. 229).

96

P, p. 844.

97

Ibid. p. 855.

98

Sur l'influence de STENDHAL dans l'œuvre de Gracq, voir notamment Philippe BERTHIER, 1984.

99

Qui hante son œuvre et qui deviendra le compagnon fantomatique dans la remontée de l'Èvre de *EE*.

100

Cf. Odile BOMBARDE, 1984.

détriment de Flaubert, de Mallarmé et des nouveaux romanciers.

À ces préférences, il faut ajouter les nombreux rapprochements que l'on peut faire entre les poétiques bachelardienne et gracquienne¹⁰¹. Que l'on en juge par ce passage :

Parfois on dirait qu'une *grille* en nous, plus ancienne que nous, mais lacunaire et comme trouée, déchiffre au hasard de ces promenades inspirées les lignes de force qui seront celles d'épisodes de notre vie encore à vivre.¹⁰²

Non seulement Gracq cite Bachelard assez souvent et salue les « remarquables ouvrages¹⁰³ » du philosophe, non seulement il a abordé les questions de l'imagination des éléments ou de l'espace, autrement dit des sujets développés par Bachelard dans ses travaux, mais surtout la poétique gracquienne de l'imagination, notamment celle de *EE*, *AB* et « Les Yeux bien ouverts » rappelle de manière surprenante, comme nous l'avons vu dans cet extrait, celle de Bachelard malgré quelques différences conceptuelles entre les deux auteurs¹⁰⁴.

101

Simone VIERNE, disciple de Gilbert DURAND, affirme : « Julien Gracq parle de la rêverie et de l'imagination dans la perspective, sinon dans les mêmes termes, qui est celle des disciples de Bachelard (qu'il cite) et de Gilbert Durand. Quand il dit que "les grands thèmes imaginatifs sont avant tout *moteurs*, sont des mouvements simples" (*P*, p. 6), il ne dit pas autre chose que ce qui fait tout le substrat théorique de la thèse de Gilbert Durand » (Simone VIERNE, 1981, p. 286). Gilbert DURAND, quant à lui, affirme que la mythocritique est née à la librairie Corti avec les livres de BÉGUIN, POULET, GUIOMAR et « avec la poétique de Gracq. » (Gilbert DURAND 1988, p. 38).

102

EE, p. 527.

103

P, p. 856.

104

Michel GUIOMAR (1981) et Philippe BERTHIER (1990, pp. 35-36) passent en revue les points communs et les divergences entre les deux auteurs. Il semblerait que la critique n'a

1.2.2.3. *Les aristarques de service dans l'éreintement*¹⁰⁵

Si la critique bachelardienne ou durandienne bénéficie dans le discours théorique gracquien de quelques circonstances atténuantes, les inculpés de la critique universitaire à prétensions scientifiques n'ont, eux, droit à aucune pitié¹⁰⁶ :

Cherchez, messieurs les critiques — cherchez mieux —, [...] et laissez donc de spéculer sur la *composition*. Car si passer d'un être vivant à son squelette

retenu que les premiers au détriment des secondes bien qu'elles soient non négligeables, notamment en ce qui concerne le classement trop *ordonné* que BACHELARD opère des les images véhiculées par chacun des éléments et le poids excessif que la matière exerce sur ce classement : « Il y a peut-être quelque arbitraire en effet à mettre sous la seule dépendance des “quatre éléments fondateurs” [...] tout le mécanisme mental qui préside à la formation des images et des rêves », affirme Gracq (*AB*, p. 427). Ce que Gracq récuse ici est, comme pour le reste des méthodes critiques, le côté linnéen de BACHELARD. À cette rêverie bachelardienne que Gracq qualifie de statique, il va opposer, en donnant l'exemple de POE, « un type d'imagination entièrement détaché de l'adhésion à une matière aveugle » (*idem*). Ces commentaires semblent montrer une connaissance quelque peu superficielle de l'œuvre de BACHELARD : le philosophe, qui reviendra à la fin de son œuvre sur ce classement un peu trop fixiste, avait déjà expliqué en 1943 à propos de la « volonté-puissance » nietzschéenne, qu'« elle est une accélération du devenir, d'un devenir qui n'a pas besoin de matière » (p. 171). Mais ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas de décider si Gracq est ou non un lecteur suffisamment attentif de BACHELARD, mais d'insister sur le fait que les innombrables affinités bachelardiennes de Gracq semblent avoir une incidence sur la prolifération d'études bachelardiennes consacrées à l'œuvre de Gracq.

105

C'est un des appellatifs que Gracq donne aux critiques (*cf. L*, p. 152).

106

Il n'y a qu'une figure dont l'autorité soit supérieure à celle détenue par les *aristarques de service dans l'éreintement* : il s'agit du *pion*, c'est-à-dire du professeur de littérature dans le jargon critique de Gracq. Et ce pouvoir, les écrivains d'avant-garde l'ont tout de suite compris : « [...] le professeur, lui, pouvait ce que le critique ne peut : *forcer la carte* : les mettre au programme de ses cours, et à défaut de les faire aimer, tout au moins les faire traduire, discuter, *expliquer*. On pressent parfois qu'une formule neuve rôde sans se fixer autour d'ambitions littéraires encore inédites : *l'avant-garde imposée par les pions* » (*ibid.*, p. 159).

a un sens, passer du squelette à l'être vivant n'en a rigoureusement aucun.¹⁰⁷

Son indifférence la plus absolue à l'égard du *scientisme* qui envahit dès les années soixante les humanités suggère à Gracq cette métaphore géologique aux résonances surréalistes, où, se servant des mêmes procédés analogiques que dans la fiction, il s'oppose au scientisme non seulement sur le plan du contenu, mais aussi sur celui de la forme, résolument littéraire :

Une bonne partie des *sciences humaines* qui mènent aujourd'hui leur tapage dans les revues scientifiques, et plus encore politiques et littéraires, fait penser à ces roches liquides migrantes (comme le pétrole) bien connues des géologues, que la pression a expulsées de leur couche mère, et qu'on relogées les strates mères des alentours. C'est ainsi que [...] la linguistique [est devenue] un sésame de la création romanesque, et le freudisme n'importe quoi, *sauf* une thérapeutique des névrosés.¹⁰⁸

Ce que Gracq dénonce ici, c'est la notion de grille interprétative, qu'elle soit linguistique, psychanalytique ou autre, c'est-à-dire le discours sur la littérature qui, n'étant pas lui-même littéraire, s'avère inadéquat pour dire les arcanes du texte¹⁰⁹. Gracq s'en prend plus à la grille en soi — et donc,

107

L, p. 152.

108

L2, p. 293. Voir également *L2*, p. 305.

109

La critique des sources, si peu attirante soit-elle, serait la seule qui n'impose pas cette violence — provenant de de l'inadéquation entre deux discours — en ce sens qu'elle ne dépasse pas les frontières du texte, et que, en restant à l'extérieur de celui-ci, elle ne tente pas de se placer sur le même plan. Dans une interview, Gracq justifie sa décision de ne jamais enseigner la littérature en arguant que, dans les années trente, lorsqu'il commença ses études de géographie à l'École normale: « l'Université ne prétendait pas régir l'art d'écrire. Elle enseignait plutôt, avec labeur et modestie, la quête des *sources*, ce qui n'avait rien d'attirant pour un étudiant : c'était la queue de Gustave Lanson. » (« Entretien avec Jean Carrière », II, pp. 1233-1234). Gracq trouve ailleurs, comme nous l'avons vu pour la critique de la conscience, l'occasion de railler l'école lansonienne en disant que « l'écrivain

implicitement, au structuralisme, autrement dit à la volonté classificatrice de tout ce qui dans l'œuvre émerge de manière éparpillée¹¹⁰ — qu'à telle ou telle herméneutique en particulier, bien qu'il n'ait jamais caché sa particulière animadversion envers le marxisme ou le freudisme¹¹¹.

Mais le coup de grâce porté à la critique universitaire — dont l'esprit est, du moins en théorie, explicatif — consiste à la présenter comme une dérive dangereuse des modèles prescriptifs du classicisme :

Ce qui distingue d'abord la critique littéraire de notre époque de la critique des siècles précédents, c'est une position de départ jamais formulée, tellement elle paraît à chacune des époques aller de soi. Pour le critique des temps passés, cette position se formule ainsi : "Voici de quelle manière, et pour quelles raisons, un esprit éclairé doit juger l'œuvre de M. X.". Pour celui de l'époque contemporaine "les sciences humaines sont ma caution. J'en sais donc *a priori* plus long sur le sens et la structure de l'œuvre de M. X. que l'auteur lui-même." Le premier met en doute la capacité de l'auteur à juger son œuvre, le second à la comprendre. Le premier se borne à dénier à l'écrivain l'accès à la juste perception des valeurs, le second le relègue au rang de simple morceau de nature, produite et non productrice, sécrétion du langage : *natura naturata*.¹¹²

n'est pas sérieux » quant à ses sources. Et il illustre son affirmation avec un exemple personnel : une recherche de ce genre n'aurait jamais pu découvrir que la *source* directe de *LE* fut la critique défavorable avec laquelle fut accueillie sa seule pièce théâtrale, *RP* : « [...] la suffisance des aristarques de service dans l'éreintement (je ne me pique pas d'impartialité) me donna quelque peu sur les nerfs, mais, comme il eût été ridicule de m'em prendre à mes juges, une envie de volée de bois vert me resta dans les poignets. Quelques semaines après, je me saisis un beau jour de ma plume, et il en coula tout d'un trait *La Littérature à l'estomac*. » (*L*, p. 152).

110

Cf. *ELEE*, p. 676.

111

À la question très surréaliste « Ouvrez-vous ?... », Gracq répond pour Freud : « Non, rien à dire ». Et pour Marx : « Non, morne soirée en perspective. » (*Médium*, n° 1, novembre 1953, p. 1, cité par Philippe BERTHIER, 1990, p. 30).

112

ELEE, pp. 658-659.

On le voit, l'abandon du jugement et le fait de se situer sur un plan prétendument scientifique, donc neutre, n'a contribué qu'à la perte de la critique. Pour se racheter, celle-ci devra se rapprocher de son objet d'étude et se faire aussi littéraire. Or, la critique artiste est le privilège exclusif de la « confrérie littéraire¹¹³ ». Seul ses membres, qui connaissent les ficelles du métier, sont en mesure de comprendre tout ce qui dans l'œuvre reste « étranger à un critique¹¹⁴ » — ceux qui, à l'image de Gracq, ne réunissent pas théorie et fiction en un seul mouvement, sont automatiquement mis hors jeu. La critique sera passion ou ne sera pas :

Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme : au diable ses ancêtres, son lieu de naissance, son milieu, ses relations, son éducation, ses amies d'enfance ! [...] Quelle bouffonnerie, au fond, et quelle imposture, que le métier de critique : un expert en *objets aimés* ! Car après tout, si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales, et de créatures en perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe.¹¹⁵

Ce lexique érotique et gastronomique dont Gracq se sert abondamment dans ses fragments critiques — et dont l'étude dépasserait le cadre de ce travail — sera repris, comme nous le verrons, par la critique.

113

Ibid., p. 680.

114

Ibid., p. 672. Ou à un écrivain comme VALÉRY, dont l'intellectualisme, que Gracq qualifie de frigide, le rend insensible à la volupté de la littérature (*ibid.*, p. 634).

115

Ibid., pp. 680-681.

1.2.3. *Le tube de vaseline*

Comme nous venons de le montrer, l'axe névralgique des attaques proférées par Gracq contre la critique est la volonté taxinomique de celle-ci. Les notions de genre, et plus précisément d'autobiographie, seront ainsi systématiquement dédaignées. Gracq est d'accord avec Breton pour ouvrir le feu contre les genres, tout comme l'avait fait le romantisme : « Jusqu'à nouvel ordre, tout ce qui peut retarder le classement des êtres, des idées, en un mot entretenir l'équivoque a mon approbation¹¹⁶ ». Les classifications — écoles, genres, etc. — sont un gaspillage inutile qui n'explique en rien la littérature et dont rend compte l'imprécision terminologique de l'auteur sur ce point. Comme l'a constaté Bernard Vouilloux, Gracq se sert indifféremment des termes *récit*, *roman* ou *livre*¹¹⁷ :

Chacun sent en tout cas fort bien, en dehors des critiques littéraires de profession, intéressés pour des raisons majeures à valoriser leurs étiquettes d'appellation peu contrôlable, quelle innocuité risible s'attache au recensement, sous le vocable de romantique, de symboliste, de naturaliste, etc., de telle ou telle étoile de première grandeur [...].¹¹⁸

En matière de critique littéraire, tous les mots qui commandent à des catégories sont des pièges. [...] que d'énergie gaspillée à baliser les frontières du "romantisme", à répartir les œuvres d'imagination entre les fichiers du fantastique, du merveilleux, de l'étrange, etc ! Les œuvres d'art, il est judicieux d'avoir l'œil sur leurs fréquentations, mais de laisser quelque peu

116

André BRETON, *op. cit.* t. I, p. 196. Cité dans *AB*, p. 400.

117

Voir Bernard VOUILLOUX, 1986a, *passim*.

118

AB, p. 408.

flotter leur état civil.¹¹⁹

La conséquence directe de ce qui précède pour notre travail sera le rejet de l'écriture autobiographique. On pourrait s'attendre à des pages plus aimables sur le journal intime dans le cas de quelqu'un qui, comme Gracq, apprécie tant le romantisme. Le journal intime constitue en effet une pratique incontournable dans la littérature du XIX^e siècle¹²⁰ — Joubert, Maine de Biran, Benjamin Constant, Stendhal, Vigny, Michelet, sans compter les récits autobiographiques de voyage et les mémoires (Chateaubriand), mais aussi en Allemagne, Novalis, et Goethe avant lui, et en Angleterre, Byron.

Gracq emprunte au journal l'égotisme d'un Je omniprésent qui exige, comme le disait Novalis, que le monde (et la littérature, et la critique) soit comme il le veut. Mais ce qu'il rejette, en concordance avec sa vision panfictionnaliste de la littérature, c'est le foisonnement référentiel du journal qui vient s'achopper à sa volonté inébranlable de modeler le monde à son image :

[...] il [l'auteur de journal] se sent incapable par lui-même de faire le tri, dans sa vie et dans ses pensées, de ce qui compte et de ce qui — en quantité sensiblement plus grande — ne peut d'aucune manière compter [...].¹²¹

Le rassemblement des « matériels boueux » du « document humain¹²² » ne peut aucunement répondre aux exigences de condensation poétique — au

119

ELEE, p. 677 (voir également sa « Préface à *La Beauté convulsive* », II, p. 1150).

120

Voir sur ce point Javier del PRADO *et al.*, 1994, pp. 238-243.

121

AB, p. 446.

122

Ibid., p. 447.

détriment de l'événementiel — qui préside à la conception gracquienne de la littérature. Mais surtout, la matière autobiographique est pour Gracq d'une « foncière platitude ». Parler de soi est un abandon, un « prélassement douillet », un « *stupéfiant* grave pour l'esprit¹²³ » :

[...] rien n'est plus divertissant que de voir tel ou tel nous conter ses angoisses devant ce je ne sais quoi qui se met à coller aux doigts à l'air à mesure qu'on presse le tube de vaseline.¹²⁴

Gracq, dont nous avons qualifié le positionnement par rapport au récit de conciliateur, s'avère, en matière autobiographique, beaucoup plus exclusiviste. Alors que, d'une part, Gracq n'oppose pas, comme nous l'avons vu, l'espace littéraire et l'espace réel de manière irréductible parce qu'il réussit à intégrer celui-ci dans le premier, de l'autre, la cohésion du premier ne peut se faire qu'au prix de l'évacuation du Moi. Mais, puisque nous avons dit que son discours est foncièrement égotiste, quel est le Moi exclu par Gracq de la littérature ?

Ce Moi a été baptisé par l'auteur du nom de *soma*¹²⁵. Ce terme, qu'il emprunte à la biologie, désigne « l'ensemble de lignées cellulaires non sexuelles de l'organisme¹²⁶ » et s'oppose au germe, c'est-à-dire à l'œuf fécondé¹²⁷. Par cette opposition, l'auteur veut rendre compte de tout ce qu'il

123

Idem.

124

Idem.

125

Cf. L, p. 188.

126

Le Petit Robert, s.v. *soma*.

127

Ibid., s.v. *germe*.

exclut de son écriture, c'est-à-dire de toute la matière du Moi qui n'est pas en rapport direct avec la création. Nous verrons que cet antagonisme est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Ce qui reste indiscutable, c'est que, pour Gracq, la personne de l'auteur doit être réabsorbée dans son œuvre. Tout ce qui ne relève pas de « la présence vivante et fécondante que leurs livres ont su maintenir, un à un, pour celui qui les lit¹²⁸ » sera banni de la biographie de l'auteur, qui restera ainsi cantonné au strictement littéraire.

C'est dire combien l'opposition entre récit fictionnel et récit factuel sur laquelle se base notre étude est étrangère à la poétique panfictionnaliste gracquienne. L'espace autobiographique, constamment récusé, et pourtant pratiqué, ne pourra émerger qu'au prix de complexes stratégies de fictionnalisation visant à l'assimiler aux récits de fiction.

Les corollaires du panfictionnalisme gracquien — haine anti-autobiographique, indifférence vis-à-vis de la question du genre, rejet de la critique en tant qu'activité scindée de la création — auront des conséquences non négligables dans la réception de l'œuvre.

2. *Palimpsestes*

Après avoir situé Gracq dans la tradition d'hybridation générique qui est celle de la Modernité et analysé les deux forces complémentaires — le propre discours théorique d'un Gracq anti-générique et anti-autobiographique ainsi que sa pratique du récit poétique — qui font converger la lecture vers une interprétation panfictionnaliste nous allons à présent explorer deux forces externes qui viennent appuyer et amplifier la voix de l'auteur : d'un côté, le désir mimétique qui érige souvent le texte du critique en écho de celui de l'auteur et, de l'autre, le discours biographique qui en émane et qui prolonge l'image volontairement littéraire que l'auteur projette dans ses textes critiques. On le voit, la figure de l'auteur est, du point de vue de sa réception, un tourniquet où texte et image se nourrissent mutuellement.

Bien que la paraphrase constitue un risque inhérent à toute lecture critique, et qu'elle soit une pratique habituelle dans le cas d'ouvrages qui ont pour but d'introduire le lecteur non spécialisé dans l'univers littéraire d'un écrivain, elle prend une place exorbitante dans le cas qui nous occupe. Un simple coup d'œil sur les études consacrées à Gracq suffit pour constater que, quels que soient les questions abordées, ou le niveau de spécialisation — travail universitaire, livre de divulgation ou beau livre—, la critique gracquienne paraît atteinte d'un mal endémique que seules quelques voix ont dénoncé jusqu'à présent.

Nous laissons donc de côté pour l'instant l'analyse textuelle et intertextuelle des formes de l'autobiographie gracquienne. Le but du présent chapitre était, rappelons-le, de suivre la trace des différents éléments qui, bien que très hétéroclites, poussent le lecteur à lire l'œuvre de Gracq d'une certaine