

1.2. *Réalisation textuelle*

Les indices repérés sur le plan de la réalisation textuelle vont confirmer cette tendance. Nous allons passer en revue les marques syntaxiques et les marques sémantiques qui rattachent le fragment au journal intime tout en se détachant de ce modèle générique.

1.2.1. *Marques syntaxiques*

Parmi les indices syntaxiques qui rattachent le fragment au journal intime, signalons la présence de constructions parataxiques et d'asyndètes concentrées en tête du fragment. Celles-ci contrastent avec le mode de construction de la phrase, par subordination ou hypotaxe, privilégié dans les fictions en tant qu'allié de la saturation figurale :

Venise : le côté nord de la ville — étrange refuge de tous ses aspects noirs — où l'on ne va guère, le pont des Soupirs étant seul affecté au frisson officiel du touriste. L'ombre froide, nordique, coupante, qui tombe dès le début de l'après-midi sur les *Fondamenta Nuove* — leur vue d'eaux gris tourterelle barrées d'un mur de cimetière.⁹

Les figures de rupture — les incisives, l'absence de lien syntaxique entre les propositions, qui sont juxtaposées — sont surtout fréquentes dans des fragments descriptifs qui, comme celui-ci, proposent un parcours cinématographique de l'espace. Mais l'accumulation asyndétique n'est pas

9

L, p. 163.

exclusive à la description géographique. Elle est, comme nous le verrons le moment venu, très utilisée dans l'évocation du passé qui préfère, en termes généraux, la modalité descriptive à la narrative.

De nombreuses ellipses principalement du sujet, qui renvoient au *style agenda* du journal intime, pour employer l'expression de Béatrice Didier, donnent lieu à des phrases nominales à longueur variable qui déclenchent le fragment à la manière d'un tremplin impulseur de l'écriture¹⁰ :

Rêve cette nuit, où *La Tosca* vient m'obséder une fois de plus.¹¹

Pluie. Passé l'après-midi et la soirée à relire *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* [...].¹²

Fin d'octobre. il n'a pas plu depuis quatre mois.¹³

L'emploi de la phrase nominale n'est pas arbitraire, car l'absence de verbe, combinée à celle du système de datation, prive la phrase d'ancrage situationnel. Le lecteur n'a plus accès au moment d'énonciation particulière auquel celle-là renvoie, de telle sorte qu'il la perçoit comme une assertion atemporelle et impersonnelle¹⁴.

Même dans «fin d'octobre», le lecteur n'a pas affaire à un octobre singularisé,

10

Cf. Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 164.

11

L2, 287.

12

L, p. 181.

13

L2, p. 270.

14

Pour Käte HAMBURGER (1986), qui restreint cependant la fiction au récit à la troisième personne, l'atemporalité est un indice de fictionnalité.

distingué des autres automnes vécus par le narrateur — par les événements qui y auraient eu lieu, par exemple, et dont la prédication verbale aurait rendu compte —, mais à un automne idéal, à une sorte d'essence de la saison impossible de situer dans la flèche temporelle de la vie et dont le seul rapport au temps resterait sa récurrence cyclique.

L'élosion du sujet apparaît en outre associée à celle, partielle, de la forme verbale composée, dont il n'est donné que le participe passé :

Relu les pages de Baudelaire sur Poe et sur Wagner.¹⁵

Songé aux photographies de grands artistes dans leur jeunesse [...].¹⁶

Placées en tête du fragment, ces phrases elliptiques ont un rôle titulaire qui peut être renforcé par l'emploi de l'italique et/ou de signes de ponctuation tels que les tirets :

Du rôle joué dans mon enfance par les objets étranges. —¹⁷

Sarrebruck reconstruit —¹⁸

ou les deux points :

15

L2, p. 322.

16

L, p. 141.

17

Ibid., p. 191.

18

Ibid., p. 202.

Fiche signalétique des personnages de mes romans :¹⁹

Hemingway :²⁰

Le style agenda constitue ainsi un ensemble de traits formels qui renvoient au journal intime mais dont la fonction est subvertie grâce à la privation d'ancrage énonciatif et donc temporel. Par ailleurs, il ne faut pas confondre le recours à ce style — concentré, nous l'avons dit, au début du fragment (si l'on excepte les énumérations) et repérable dans les fragments *stricto sensu* — avec une pratique généralisée de la transposition télégraphique d'événements sans intérêt. N'oublions pas que, sur le plan sémantique, l'auteur bannit de ses textes tout ce qui n'est pas susceptible à ses yeux d'être transformé en littérature.

1.2.2. *Marques sémantiques*

Nous avons dit combien la figure de l'auteur projetée dans le texte conditionne sa réception. Or le fragment gracquien véhicule un profil auctorial qui correspond dans l'ensemble à celui du diariste tracé par Béatrice Didier : vieux garçon solitaire, parfois misogyne, le *Je* qui s'offre au lecteur

19

Ibid., p. 153.

20

Ibid., p. 155. Ces énoncés titulaires, insérés dans le fragment, ne se confondent pas avec les titres qui permettent de regrouper dans une même section une série de fragments ayant des affinités thématiques. Ainsi, le titre *Marines*, situé au-dessus du premier fragment d'une série de neuf, et légèrement détaché par un alinéa (voir *L2*, p. 359). Ce recours sera utilisé de manière systématique dans *ELEE*.

dans les fragments n'est pas loin du diariste célibataire qui a du mal à se construire un cadre indépendant de la demeure familiale et pour qui l'idée du mariage est perçue comme un supplice. Constant, Delacroix, Amiel et tant d'autres rêvent parfois de l'épouse idéale, mais leur indécision l'emporte sur l'accomplissement d'un idéal de vie qui les terrifie²¹. Le mariage ne sera abordé qu'exceptionnellement dans les fragments pour l'écarter aussitôt :

Il est des femmes que, du fait des circonstances, on ne rencontre que de temps en temps, et de qui on souhaiterait s'éprendre, tant leur charme, discret au point d'en être un peu effacé, marqué de réserve délicate, est prometteur de quiétude et de calmes plaisirs. Mais on ne les voit pas assez fréquemment pour que, d'une rencontre à l'autre, ce charme un peu froid, un peu frêle, ne s'évente et ne se volatilise dans le souvenir, et on se fatigue, jusqu'à renoncer, de devoir recommencer chaque fois à en devenir amoureux. Pour qu'assez de ferveur intime s'amasse, et puisse lutter victorieusement contre sa propre entropie, il faut à de telles amours, afin d'éclore, la protection de liens de famille ou de voisinage tissés serrés, et presque même de la cohabitation. Alors naissent, pour le malheur de ceux qu'elles unissent, ces amours chlorotiques que le hasard salubre du plein vent n'aurait jamais laissé venir à terme, et dont le mariage de Gide et de sa cousine, malgré ses singularités, constitue le plus mémorable exemple.²²

Le mariage n'aurait ainsi qu'une chance de se réaliser en tant que prolongation du cocon familial et protecteur, mais l'allusion au cas de Gide, dont on connaît le drame conjugal, proclamant ses amours homosexuels et répudié par son épouse Madeleine, rend tout son caractère de mascarade sociale à ces mariages de raison. Les seules figures féminines permises dans la maison familiale seront la mère et la sœur²³. Cette dernière surtout tient

21

Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 96.

22

CGC, p. 1103.

23

Restée également célibataire et habitant toujours la maison familiale de Saint-Florent, la sœur de l'auteur représenta Gracq (qui avait refusé d'y assister, comme il le fera systématiquement depuis lors) au colloque d'Angers (1981), la première rencontre

le rôle d'une de ces « déesses tutélaires qui protègent le diariste contre le monde extérieur et lui permettent de poursuivre une expérience fondamentalement narcissique²⁴ ».

Par ailleurs, le journal remplace souvent un cercle inexistant ou conflictuel de relations qui permet d'envisager la solitude non pas en termes de manque mais de repliement sur soi, et fait figure d'interlocuteur unique de son auteur ; que l'on pense au malheureux Amiel racontant son isolement dans les quelque dix-sept mille pages de son *Journal intime*. La présence problématique de l'Autre dans les fictions mènera à sa presque totale évacuation des fragments. Mais nous réservons provisoirement les développements qu'appellera, dans la deuxième partie du chapitre cinquième, consacrée à cette question, le traitement de l'Altérité dans l'œuvre de Gracq.

La perte de la mère avant d'atteindre l'âge adulte semble, comme le montre Didier de nombreux exemples à l'appui — Constant, Stendhal ou Amiel entre autres —, prédisposer l'écrivain à se raconter dans un journal. L'écriture intime tient un rôle de « refuge matriciel » dans lequel l'auteur trouve une « bienheureuse intériorité » qui compense en quelque sorte la perte de la figure maternelle²⁵. Cette perte ne doit être forcément physique pour qu'elle se matérialise dans un désir d'écriture intime²⁶. Une perte

internationale et universitaire consacrée à son œuvre.

24

Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 110.

25

Ibid., p. 87.

26

Alice BELLARD, mère de l'auteur, meurt en 1971.

purement symbolique (sevrage, départ) peut s'avérer tout aussi traumatisante pour le futur écrivain. La « principale cassure dans la vie de l'écrivain²⁷ » tel qu'il est indiqué dans la chronologie de *La Pléiade*, est le départ de Saint Florent-le-Vieil en 1921 pour le lycée Clémenceau de Nantes où l'expérience de l'internat fut vécue par l'adolescent comme un déchirement. Il est en effet tentant de recourir à l'explication biographique pour mieux comprendre cette impossibilité d'atteindre l'Autre que nous évoquions plus haut : malgré d'excellents résultats scolaires — l'enfant apprend vite à se réfugier dans les livres —, il « vit mal l'internat. Tout lui pèse, lui semble odieux : l'éloignement de la maison familiale, l'anonymat grisâtre des lieux, [...] la claustration, le caporalisme disciplinaire, la complète monotonie répétitive des journées.²⁸ » Sa vie sera dès lors et pour toujours réglée par le rythme scolaire : que ce soit comme étudiant ou comme enseignant, Gracq divise son existence en deux espaces irréconciliables et parfaitement séparés : l'institution scolaire et la maison familiale. Deux lieux qui correspondent aussi à deux périodes bien différenciées dans l'année, le travail et les grandes vacances, et à deux activités, les études, puis l'enseignement, et le repos à Saint-Florent. Toute son existence restera réglée par le mouvement régulier mais inexorable de la pendule²⁹ institution-famille.

L'attachement de l'auteur au cadre familial, lié à la prédilection sans réserves qu'il porte à la période de l'enfance, constitue une autre constante du journal

27

Chronologie, I, p. LXIII.

28

Ibid., p. LXIII.

29

La même pendule qui « dans la maison silencieuse » de Saint Florent, « donne son poids à chacune des demi-heures passées en sa compagnie », écrivent deux journalistes que Gracq accepte de recevoir dans la maison familiale (Patricia DELMAS, 1985, p. 7).

intime : le diariste éprouve un désir de revenir en arrière qui va à l'encontre du caractère prospectif de l'écriture journalistique. Sa régression au « non-être³⁰ » est, comme tout ce qui risque de provoquer un conflit, fortement euphémisée par l'auteur qui transpose le principe maternel dans cette nature qu'il ne se lasse jamais de parcourir et de contempler : « J'admets mal d'avoir à fermer les yeux un jour sur tout cela³¹ », écrit Gracq. Nulle tentative de suicide, nulle crise larmoyante chez Gracq, mais un fort désir de régénération de l'être au contact de la nature qui ira jusqu'à la dissolution de celui-ci dans le cosmos à des moments où la rêverie rejoint l'état bouddhiste du *satori*. Encore une affinité avec le diariste : le Moi gracquien n'a pas, nous le verrons au dernier chapitre, une conscience globale de son corps³².

Mais en dépit de cette allure de ressemblance générique que confère le profil diariste de l'auteur aux fragments, ceux-ci restent étrangers à la volonté introspective du journal intime. Issu de la tradition bourgeoise du livre de comptes³³, la volonté *comptable* subsiste dans le journal intime, d'abord restreinte aux finances, puis élargie au récit détaillé de la vie quotidienne. Le rapport de fictionnalisation que le Moi entretient avec le vécu et qui constitue l'objet du présent chapitre place les fragments aux antipodes du

30

Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 94.

31

L2, p. 371.

32

Béatrice DIDIER, *op. cit.*, p. 111.

33

PEPYS, un bourgeois londonien, qui devint lord à l'époque de CROMWELL et qui chaque soir s'assoit à sa table pour rendre compte de son ascension sociale et de sa réussite économique, constitue l'exemple paradigmatique du journal du bourgeois soucieux du qu'en-dira-t-on et des convenances sociales. Parmi ses peintures du domaine petit bourgeois de son époque, PEPYS donne souvent des indications sur l'état de ses finances tout en rendant grâce à Dieu (*cf.* Béatrice DIDIER, *ibid.*, pp. 48-49).

livre de comptes — ces « gros registres noirs à cornières de cuivre³⁴ » de la mercerie familiale que tenait sa mère —, du bilan « qui enregistre les déperditions, les déficits » et qui fait du journal intime « une forme d'épargne³⁵ ». Le recours fréquent aux images de la petite épargne du paysan français à propos surtout de la mesquinerie littéraire constitue le tic stylistique de ce mépris de la comptabilité que Gracq prodigue, sur le plan générique, dans toutes ses déclarations anti-autobiographiques et sur le contenu desquels nous n'allons pas revenir ici.

1.3. Dérivations génériques

Le rapport indécidable que le fragment entretient avec le journal intime ne se manifeste pas seulement dans la subversion de marques pragmatiques et textuelles. Les fragments, ces *gracquana* qui récusent fortement toute filiation générique, relèvent en fait de pratiques, qui s'entrecroisent en se nourrissant mutuellement, très différentes du point de vue de leur statut générique : essai³⁶, *bildungsroman*³⁷, récit de voyages³⁸, etc.

34

CGC, p. 1037.

35

Béatrice DIDIER, *op. cit.*, pp. 51-52.

36

L'essai constitue la forme ouverte et sans frontières par excellence dont le rôle dans l'actualité est comparable à celui du roman à ses balbutiements. Ce « fourre-tout » qui accueille tout ce qui se trouverait exclu des autres genres rend impossible toute tentative de définition générique qui prétende aller au-delà du laconique « prose non-fictionnelle à visée argumentative » (Pierre GLAUDES *et al.*, 1999, p. 139). En effet la priorité accordée à la

Il faudrait distinguer deux types de mixité générique : le premier, que nous n'aborderons pas ici, fait coexister des fragments à dominante générique très diverse : aussi des fragments-essai (critique, histoire) côtoient-ils des fragments autobiographiques, géographiques, etc. Le second, celui que nous avons appelé *dérivation générique*, déplace à l'intérieur d'un même fragment le centre d'intérêt thématique. En effet, étant donné que la dérivation générique n'aura lieu que vers des genres factuels qui, comme le « journal intime » gracquien qui leur sert de cadre posent l'identité Auteur=Narrateur=Personnage, les différences ne se feront sentir que sur le plan de la réalisation textuelle, surtout sur celui de la thématique privilégiée. Le phénomène de la dérivation générique nous intéresse donc dans la mesure où il constitue une stratégie qui permet de contourner, et donc de subvertir, la pratique du journal par le passage de la sphère du privé à celle du public selon deux modalités : celle des mémoires et des chroniques, et celle du gnomique.

pensée et à la réflexion au détriment de l'imagination — celle-ci serait l'apanage de la fiction (Dominique COMBE, 1992, p. 16) — est plus une tendance thématique qu'une exigence formelle : l'essai peut accueillir des microrécits autobiographiques pourvu que ceux-ci aient un rôle auxiliaire (Pierre GLAUDES, *op. cit.*, p. 144), comme c'est le cas pour les souvenirs-exemples gracquiens. La réticence de Gracq à l'égard de la nomination générique s'estompe devant l'essai : la démarche anti-méthodique de la pensée qui est sa marque fondamentale convient très bien à sa critique préférentielle (*cf. AB*, p. 400).

37

Nous avons déjà signalé la filiation généalogique entre roman et autobiographie.

38

Le récit de voyages constitue un autre des modèles génériques factuels subvertis par l'auteur grâce, principalement, au chaos temporel introduit par les fragments. Bien que discontinue, la présence du récit de voyage rapproche le fragment gracquien de la tradition romantique (*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, *Rome, Naples et Florence* de Stendhal, *Voyage en Orient* de Nerval).

1.3.1. *Mémoires et chronique*

La dérivation générique la plus utilisée par Gracq pour échapper à l'introspection sont les mémoires qui privilégient l'espace public de l'individu au détriment de l'intime. Le mémorialiste s'intéresse à la sphère historique et politique, autrement dit collective, dans laquelle évolue l'individu. L'espace du dedans et le repli sur soi qui se trouve à la base de l'individualisation devient accessoire ou est simplement banni au bénéfice de l'espace du dehors, celui de la collectivité³⁹. On voit donc que les mémoires et l'autobiographie ne se distinguent que du point de vue de la focalisation thématique déterminée par le degré de participation du narrateur aux événements narrés. Un autre espace du collectif voisin des mémoires est celui de la chronique. Cette nomination générique désigne une aire assez hétérogène qui comprend la digression généalogique — où l'auteur rend compte de ce qu'il doit à ses ancêtres —, folklorique ou ethnologique — origines régionales de l'auteur, témoignage d'une civilisation en voie de disparition⁴⁰. Aussi, plus que de genres opposés et clairement différenciés, s'agit-il de genres concentriques, selon que vie privée et vie publique constituent le noyau ou la périphérie. C'est pourquoi il n'est pas impossible de faire une lecture « mémorialiste » d'une autobiographie et vice-versa⁴¹. Cette opposition par déplacement thématique entre l'autobiographie et les mémoires ne peut être que plus frappante dans le cas du journal intime, car

39

Voir Georges MAY, 1979, p. 122.

40

Ibid., pp. 129-132.

41

Georges GUSDORF, 1991a, vol. 1, pp. 270-271.

celui-ci radicalise encore plus le positionnement individuel du narrateur. Bien que l'insertion de considérations de portée collective ne saurait être tenue en soi comme subversive, puisqu'il s'agit d'une composante thématique secondaire de l'autobiographie, et, dans une moindre mesure, du journal intime⁴², le recours à l'espace collectif pour *se détourner* du privé, pour *suppléer* le déficit du dedans⁴³, constitue une pratique subversive, car elle a pour but d'éviter précisément ce à quoi journal et autobiographie sont respectivement voués : l'exploration et la narration de l'individu.

Observons ce début de fragment :

Avant la guerre, chaque fois que je regagnais par le train Quimper, que j'habitais, au passage de *Rosporden* je mettais le nez à la fenêtre, et je guettais l'échappée de vue sur l'étang qui précède la petite ville : [...].⁴⁴

La concentration de quelques informations autobiographiques de caractère narratif et axés sur le vécu du sujet ne cache pas la position passive du narrateur qui, à l'image des héros des fictions, guette des signes. Ce regard porté vers l'extérieur annonce l'imminente conversion de l'autobiographe en chroniqueur. Les deux points, marque formelle de la rupture de la narration, introduiront un court passage descriptif qui montre un cordier au travail. Le décor est planté pour donner lieu au souvenir-exemple (que nous analyserons au point 3), dont la valeur n'est pas son incidence sur le vécu du narrateur,

42

Cette composante devient massive dans la série de *L2* intitulée « Éphémérides » (cf. pp. 285-291), où le narrateur se situe par rapport à des événements plus ou moins contemporains du moment de l'écriture : mai soixante-huit, la mort de de GAULLE, le débarquement de l'homme sur la lune.

43

Ce phénomène a été signalé par Bernard VOUILLOUX (1989a, pp. 43 et *ssq.*).

44

L2, p. 261.

mais son caractère illustratif d'une époque:

Ainsi, je m'imagine, le long de la Loire, jusqu'à mon arrière-grand-père inclus et sans doute longtemps avant la Révolution, devaient travailler mes ancêtres qui de père en fils étaient *filassiers*, fabriquaient de la corde avec le chanvre qu'on cultivait alors dans les îles et la vallée de la Loire.⁴⁵

Tout en restant axé sur le vécu, l'exemple — introduit par « ainsi » — va projeter celui-ci sur un passé collectif qui se perd dans la nuit des temps et qui évacue la figure autobiographique du narrateur.

Le recours à la dérivation permet ainsi la résorption de la matière autobiographique dans un discours qui, vis-à-vis de celle-ci, constitue une digression. Gracq va parfois jusqu'à inverser la proportion, de telle sorte que l'élément marginal est l'élément biographique. Signalons que ce phénomène de dérive générique n'est pas à confondre avec l'imbrication du souvenir dans le discours littéraire, celle-ci étant motivée par l'intertextualité. Par exemple, dans « Sur Francis Ponge », l'auteur compare le travail du poète à celui des artisans de son village, ce qui l'amène à expliquer en détail les techniques des tonneliers et des tanneurs, et à justifier l'intromission d'une telle érudition par sa provenance biographique : « Dans le bourg de mon enfance, le travail de l'artisan se faisait encore pour moitié sur le trottoir [...]»⁴⁶ ». Ce petit appendice constitue une sorte d'expression minimale de la matière autobiographique qui ne trouvera aucun développement dans le fragment.

Le déplacement du centre d'intérêt est susceptible de connaître de

45

Idem.

46

« Sur Francis Ponge », II, p. 1182.

nombreuses variations à l'intérieur d'un même texte. Que l'on en juge par l'écart thématique qui sépare ces début et fin de fragment :

Le caractère de contre-société verrouillée contre l'extérieur a été, dans les années de la guerre froide, beaucoup plus marqué dans le P.C. qu'il ne l'était avant 1939. Tout au moins là où j'ai connu le parti, dans une section somnolente du bout de l'Armorique.⁴⁷

Quand je revenais vers la nuit tombante vers Quimper, il me semblait vraiment que je quittais un domaine du Couchant, une lisière qui tournait le dos au continent et restait attentive à d'autres soleils, pareille à une femme accoudée au balcon qu'on regarde de dos du fond de la chambre obscure [...].⁴⁸

En plus des alternances récit-discours, la focalisation thématique va s'exercer successivement sur : les conditions d'un engagement politique (dans le PC) assez particulier qui n'avait d'autre contrainte que les quelques « services de militant » ; les aspects folkloriques du communisme sud-finistérien (qui était aux hommes ce que le catholicisme était aux femmes) ; les conditions de vie des pêcheurs bretons ; les ports bretons. Et pourtant les composantes thématiques de cette séquence — une par paragraphe — ne sont pas enchaînées arbitrairement. Le fragment obéit à une structure en éventail annoncée dans le début cité ci-dessus, déjà focalisé non pas sur la militance du narrateur dans le P.C. mais sur le fait que, à une époque déterminée et dans un lieu bien précis — ce bout somnolent de l'Armorique —, la militance politique n'était pas contraignante : alors que l'événement appartenant au vécu du narrateur n'a qu'une fonction d'*enclencheur* ou

47

CGC, p. 1011.

48

Ibid., p. 1013.

d'*ouverture* — il est placé au début de la séquence mais ne lui donne pas sa finalité —, la *fonction de motivation* ou *intentionnalité*, celle qui confère « un sens finalisé à la séquence⁴⁹ », va retomber sur ce lieu-époque qui transforme l'événement jusqu'à le rendre méconnaissable. Nous devons ici nuancer notre affirmation du début sur le caractère strictement thématique de la dérivation générique car, comme on le voit ici, la *fonction de motivation* détermine aussi la structure en éventail du fragment.

Signalons pour finir le rapport directement proportionnel entre la longueur du fragment et sa vulnérabilité à la dérivation générique. Inversement, les quelques fragments qui semblent se rapprocher davantage d'une certaine sincérité autobiographique sont, nous le verrons au prochain chapitre, extrêmement courts.

1.3.2. *Formes gnomiques*

Comme le signale Daniel Sangsue, le domaine du gnomique dans le fragment gracquien est constitué de « réflexions qui débouchent sur des jugements à portée générale, dans la tradition du fragment-maxime tel que le pratiquaient les moralistes français du XVII^e siècle.⁵⁰ » Le gnomique gracquien s'éloigne en effet de la sagesse populaire véhiculée par les proverbes. Dans son introduction aux *Maximes* de La Rochefoucauld,

49

Sur la distinction entre *enclencheur* et *fonction de motivation*, voir Patrick CHARAUDEAU (1992, p. 729).

50

Daniel SANGSUE, 1981, p. 134.

Roland Barthes avait déjà opposé la maxime et le proverbe en fonction du caractère bourgeois de la première et du caractère populaire du second⁵¹. Le style familier du proverbe, qui ne conviendrait pas à celui du fragment gracquien, s'oppose à la *distance* instaurée par la maxime.

La valeur anti-autobiographique des formes gnominiques est donnée, avant tout, par l'emploi de la généralisation (« toujours », « jamais », « nous », « l'homme », « le monde », à la place de « je »⁵²) :

Supériorité de l'homme sur la femme : il se rase tous les matins⁵³.

Il devient impossible de déterminer si l'assertion maximale est le produit d'une expérience personnelle, d'une observation, d'une lecture :

Une rencontre sensuelle heureuse fait couler des deux côtés en sécurité les confidences comme une fontaine⁵⁴.

Quelle est ici la part du vécu ? On ne sait pas au juste quel est le rapport qui lie le Moi à l'assertion. C'est dans ce sens que le contenu biographique maximal pourrait être nommé « l'infra-autobiographique ». Le lecteur n'est pas invité à partager une expérience personnelle du narrateur. La tendance à l'obscurité de la maxime, dans la mesure où elle ne contient pas de développement narratif, rend difficile le travail de déchiffrement du lecteur.

51 Cf. Alain MONTANDON, 1992, p. 19.

52 *Ibid.*, p. 34.

53 *L*, p. 203.

54 *Ibid.*, p. 213.

Le savoir véhiculé par la maxime est comme posé là, sans plus, en raison de l'énonciation anonyme qui fait que la vérité s'énonce d'elle-même⁵⁵. Le manque d'explicitation mènera le lecteur à recomposer le sens sous-jacent de la maxime en fonction de sa propre connaissance du monde (bagage littéraire, expériences). Mais il ne le fait pas — comme dans l'aveu ou l'anecdote — parce qu'il est poussé par un sentiment d'empathie qui l'amène à dialoguer avec l'auteur⁵⁶ : le lecteur remplit un trou informatif, un blanc autobiographique⁵⁷, en superposant l'expérience collective à sa propre expérience individuelle.

Souvent placée à la fin d'un microrécit, la maxime voit sa force anti-autobiographique augmentée. Le *je* autobiographique est dilué par l'anonymat, et la maxime acquiert une forte coloration pédagogique, de telle sorte que la distance du *je* maximal convient très bien au discours anti-autobiographique : « Il ne faut pas remuer les amours mortes.⁵⁸ »

55

Alain MONTANDON, *op. cit.*, p. 46.

56

Voir *supra* les remarques de Michel CHARLES concernant la lecture comme échange *lecteur-livre*.

57

Ici, le silence de l'écrivain n'est pas tant « une invite à la créativité du lecteur », comme le suggère Béatrice DIDIER (1986, p. 154) qu'une demande de soumission aveugle à la *doxa*.

58

L, p. 194.

2. *Du récit au fragment*

Interrogé sur son abandon de la fiction, Gracq évoque systématiquement le caractère pénible et angoissant de l'écriture d'un ouvrage romanesque, surtout au fur et à mesure qu'il approche de la fin⁵⁹ : « [...] rien de plus différent de la liberté presque désinvolte des premiers chapitres que la navigation anxieuse, nerveusement surveillée de la phrase terminale.⁶⁰ » Cet atterrissage forcé qu'est pour Gracq l'acheminement du récit vers le point final, la matérialisation définitive et irréversible de ce qui n'était au début que possibilité absolue — et qui l'a amené à publier *La Route*, un récit inachevé — montre bien à quel point le mouvement de l'écriture épouse chez Gracq la diégèse — il ne se passe pas grand-chose dans ses récits dont la fin ressemble plutôt à une interruption — et la thématique — ces « départs tellement départs qu'aucune arrivée ne pourra jamais les démentir⁶¹ ».

59

ELEE, p. 638.

60

Ibid., p. 638.

61

P, p. 849. Voir aussi *L*, p. 205.

2.1. *Fragment et auto-imitation*

L'abandon forcé de la fiction amène Gracq à se réfugier dans le fragment. Mais le passage du régime fictionnel au régime factuel va être, en raison de la position panfictionnaliste de l'auteur, atténué dans la mesure du possible. L'esthétique gracquienne du fragment reproduit, dans l'essentiel, le contenu de son programme de fiction.

2.1.1. *L'abandon de la fiction*

Le fragment est lié, pour l'auteur, à la baisse d'énergie créatrice et à la diminution des pouvoirs de l'imagination qu'entraîne le vieillissement : à la différence de ce qui se passe en peinture, la qualité de la production de l'écrivain ne peut se maintenir à un âge avancé⁶². Qualité et fiction sont ainsi assimilées à la jeunesse et opposées au déclin que représente le fragment :

Peut-être y a-t-il quelque trace de vieillissement dans ce goût plus prononcé que j'ai de laisser venir à travers le texte — ou de me donner l'illusion de laisser venir — *la vie comme elle est*. [...] À vingt ans, à trente ans même, il me semblait que la vie passait très au large et comme insaisissable ; une ivresse à arrière-goût d'angoisse se levait de la multiplicité offerte, et massacrée à mesure, des possibles. La contraction de champ qu'amène l'âge fixe et lesté ce Protée éblouissant et insaisissable. Le monde est plus proche de nous, plus solide et plus sûr, et l'écrivain, qui sent diminuer l'aptitude de l'imagination à l'envol, et pour qui Pégase est rétif, retrouve aussi en

partie les ressources d'Antée.⁶³

Abandonné par Protée, le personnage mythologique qui pouvait adapter de nombreuses formes comme celle de l'eau ou du feu, l'écrivain est placé sous les auspices d'Antée, le géant fils de Poséidon et de Gaïa qui reprenait des forces chaque fois qu'il touchait le sol. Le fragment est la matrice d'une écriture plus « terre à terre », moins exigeante qui permet à l'auteur de se libérer de cette angoisse que provoque le projet de longue haleine qu'est le récit et qui est désormais au-dessus de ses forces. La rédaction d'un texte court, en revanche, ne lui prend que quelques heures et son esprit reste libre et dispos⁶⁴. Les recueils de fragments qui en résultent sont des livres qui « se sont faits d'eux mêmes, en se passant tout à fait de projet⁶⁵ ».

La pratique fragmentaire s'inscrit en outre dans le retour généralisé des « laissés-pour-compte », des « miettes » des grands auteurs (carnets, cahiers, mémoires, correspondances, souvenirs) qui occupe de nos jours le devant de la scène littéraire⁶⁶. Or, en toute cohérence avec sa particulière vision de la modernité que nous avons étudiée au premier chapitre, Gracq ne partage pas le « spectre sémantique et conceptuel résolument négatif⁶⁷ » qui est celui du

63

Ibid., pp. 609-610. Dans cet aveu d'écrivain, Gracq n'omet pas de prendre de la distance à l'égard de cette orientation forcée vers un certain réalisme qui l'éloigne des fictions majestueuses écrites pendant sa jeunesse déclarant qu'il s'agit d'une « illusion » et mettant en italique l'expression *la vie comme elle est* comme pour nous rappeler, en soulignant le caractère stéréotypé de celle-ci, que son projet ne se confond point avec un projet autobiographique courant.

64

« Entretien avec Jean-Louis de Rambures », II, p.1190.

65

« Entretien avec Jean Roudaut », II, p. 1226.

66

ELEE, p. 756.

67

Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, 1997, p. 3.

fragment blanchotien. Sa pratique du fragment est, comme nous le verrons, à rapprocher du fragment romantique tel qu'il fut théorisé par Schlegel. Toutes les déclarations autoriales à cet égard convergent donc vers la même idée : Gracq trouve dans le fragment un refuge confortable qui ne saurait pourtant avoir à ses yeux le même prestige que le récit de fiction.

2.1.2. Devenir son propre faussaire

Il est significatif que, à chaque fois que l'auteur s'est expliqué sur sa pratique de l'écriture fragmentaire, il l'ait mise en rapport avec l'acte de recopier⁶⁸. Le moment le plus agréable du processus créateur est en effet celui où l'auteur recopie son fragment dans le cahier. On pourrait se contenter d'y voir un tic d'écrivain sans plus. Or le plaisir que trouve l'auteur dans la réalisation de cette opération mécanique et dépourvue d'angoisse, le contraire donc de ce qui se passait pour les récits, ne nous semble pas sans rapport avec la manière dont le fragment est lié aux fictions. Non pas que le premier constitue une simple transcription de celles-ci, mais qu'il peut être considéré à plusieurs égards comme une reprise, adaptée bien évidemment à une matrice scripturale discontinue, de tel ou tel aspect des fictions.

Dans un fragment révélateur qui n'a pas, sauf erreur de notre part, retenu l'attention de la critique, notre auteur analyse le phénomène de la duplication en peinture. Il mentionne le cas de De Chirico, le peintre surréaliste qui devint « son propre faussaire », dit Gracq, puisqu'à quatre-

68

Béatrice DIDIER (*op. cit.*, p. 102) a rapproché la pratique du journal intime des devoirs scolaires.

vingt-huit ans, il continuait de peindre exactement comme il le faisait dans ses débuts, comme si chaque tableau surgissait de l'acte, répété jusqu'à la satiété, de combiner de manières différentes les pièces du même *Meccano*⁶⁹. Nous ne sommes pas si sûre que la duplication soit, comme le suggère Gracq dans le même passage, impossible dans les domaines littéraire et cinématographique : la prolifération de produits stéréotypés (paralittérature, séries B) à partir d'une formule à succès prouve plutôt le contraire ; mais ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas de discuter l'opinion de l'auteur — la critique préférentielle a cet avantage incalculable qu'en affichant son caractère subjectif, elle condamne toute réponse au même statut et se rend par là invulnérable —, mais d'analyser l'argument dont Gracq se sert pour prouver que la duplication est exclusive à la peinture : à la différence du peintre, qui travaille à partir d'un thème, l'écrivain le ferait sur un *sujet*. Or pour Gracq le sujet romanesque n'est pas synonyme de thème ou d'intrigue ; celle-ci ne serait au roman que ce que le livret est à un opéra⁷⁰. Dès lors la matérialisation, dans le roman, d'un *sujet* relève chez Gracq du miracle :

Tout se passe comme s'il existait, accumulée périodiquement chez l'écrivain, une richesse romanesque non monnayée, à laquelle rien ne permettra d'avoir cours [...] sinon le miracle surgi du hasard — quand il surgit — d'une sorte de *modèle réduit* [...] prometteur d'une infinie capacité d'expansion, pareil au cristal ténu qui, par son simple contact, fait cristalliser à son image parente toute une solution sursaturée.⁷¹

Si la forme discontinue du fragment interdit d'emblée l'apparition de ce

69

ELEE, p. 562.

70

Ibid., p. 606.

71

Ibid., p. 649.

modèle réduit, il nous semble légitime de nous demander si le fragment ne constituerait justement le prétexte qui permet à Gracq de broder à l'infini sur des thèmes, des motifs, des images, des procédés stylistiques utilisés dans les fictions. Ces éléments, condamnés à figurer de manière atomisée dans les fragments étaient, dans les fictions, organisés et orientés vers un même but en construisant le *sujet*. Le fragment viendrait alors autoriser cette récréation, faute de mieux, discontinue de la fiction dans laquelle les éléments fictionnels ne sont plus envisagés en tant que parties d'un tout, le *sujet*.

L'émergence de l'écriture autobiographique ne serait pas dès lors une « fatalité poétique⁷² », comme le prétendent certains, ou la culmination d'un processus d'épuration et de maîtrise, comme l'a proposé aussi la critique⁷³, mais plus simplement, la seule issue devant l'impossibilité d'écrire des fictions. Le fragment acquiert alors une valeur de refuge et, comme tel, il viendra accueillir tant bien que mal les débris d'un monde de fiction qui ne peut plus s'ériger en tout autotélique. L'entreprise fragmentaire gracquienne consisterait par conséquent à adapter dans la mesure du possible — nous verrons au dernier chapitre que ce projet n'est pas sans failles — le monde factuel au modèle fictionnel gracquien instauré dans les récits et, ce faisant, à le ratifier dans le discours critique.

Le Moi gracquien qui, ne l'oublions pas, s'érige volontairement — puisque la possibilité de s'arrêter d'écrire après les fictions n'est pas envisagée une seule fois et ceci en dépit des reproches fréquents que Gracq adresse aux

72

Voir par exemple Hubert HADDAD (1986, p. 13).

73

C'est notamment le point de vue défendu par Bernhild BOIE dans son édition critique de l'œuvre gracquienne.

auteurs prolifiques — en sujet et objet d'une écriture de diction, va cependant et paradoxalement se construire comme un être fictionnel.

2.2. Le modèle romantique du fragment-hérisson

Nous avons déjà montré au premier chapitre que la conception romantique de la littérature soutient la poétique et l'esthétique gracquiennes. Le fragment-hérisson, théorisé par Schlegel, constitue, avec ses exigences d'achèvement et de recherche de l'Unité perdue, le moule parfait pour mener à bien le projet de fictionnalisation par assimilation aux récits.

2.2.1. Fragment et fiction

Si l'on compare les nombreuses pages consacrées par Gracq au roman aux quelques remarques distraites qu'il accorde au fragment, on ne peut que constater, une fois de plus, le positionnement panfictionnaliste de notre auteur. Bien qu'accepté, en tant que moyen qui permet de continuer d'écrire, le fragment ne saurait être haussé dans l'estime de Gracq au même rang que la fiction. La preuve en est que, alors que ses récits ont été normalement

publiés sitôt écrits⁷⁴, une période plus longue s'écoule entre le moment de l'écriture et celui de la publication dès qu'il s'agit des fragments⁷⁵. Avant d'être public, le fragment a longtemps été relégué au domaine du privé ; ainsi les notes que Gracq commença d'écrire dans des cahiers en 1954 furent-elles confinées des années durant dans un tiroir avant que l'auteur ne décidât de les exposer au regard des autres. Cette circonstance confère une certaine aura secrète aux fragments gracquiens dont les fictions sont dépourvues⁷⁶.

L'incomplétude reste, dans l'héritage panfictionnaliste, une valeur associée à l'échec, à l'incapacité de parvenir à l'œuvre close et immuable, à l'Unité sacrée. Pour le diariste Amiel, le fragment constitue la marque de l'échec et de l'incapacité⁷⁷ ; souvent perçue comme la trace d'une séparation, d'une faille, d'un déchirement intime, d'une personnalité en exil, « la bribe, même parfaite, est renvoyée spontanément du côté de l'incomplet, donc du

74

La publication de *BT* fut considérablement retardée par la guerre : mis à l'impression à la fin de 1943, le livre ne paraîtra qu'au début de 1945. Voir *Chronologie*, I, p. XXIII.

75

Le fragment ne constitue pas, dès le début, une modalité exclusive d'écriture. Gracq, dont le premier cahier de notes date de 1954, alterne l'écriture de fictions avec celle des cahiers pendant une vingtaine d'années. Il publie *BF* en 1958 (écrit entre 1956 et 1958) et *PI* en 1970 (récits écrits entre 1953 — début de *R* — et 1970 — Gracq commence la rédaction de *Pi* et de *RC* en 1967 et 1968 respectivement), deux ouvrages-charnières qui ouvrent une nouvelle voie d'expérimentation et qui partagent avec les fragments nombre de particularités (dépouillement de tout élément romanesque — trame, personnages —), invasion de la « réalité », etc.). Au fur et à mesure que Gracq abandonne définitivement la fiction, l'écriture fragmentaire deviendra une pratique de plus en plus fréquente et régulière.

76

Le fait que dans la préface à *CGC*, l'auteur parle de « notes » et non pas de fragments attesterait également de cette prise de distance vis-à-vis des valeurs de césure et de ruine véhiculées habituellement par le terme « fragment » (cf. Claude DOURGUIN, II, p. 1624). Il ne faut pas oublier que les recueils de fragments permettent justement à Gracq de rassembler en un seul volume un certain nombre de textes (articles, entretiens, conférences) qui avaient fait l'objet d'une première publication isolée. Rappelons au passage que la plupart des fragments ne seront probablement jamais publiés.

77

Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, *op. cit.*, pp. 68-69.

pathologique, de l'impropre et du profane.⁷⁸ » Il s'agira dès lors, pour Gracq, de mettre en place un fragment qui dénie en quelque sorte sa vraie nature, qui, sans pouvoir jamais l'atteindre, se situe le plus près possible de cette Unité, de ce Tout qu'est la fiction.

Le fragment gracquien se situe aux antipodes de l'écriture brouillon ou de l'esquisse ; il n'a en effet en aucun cas une fonction programmatique ou de prolepse, autrement dit Gracq ne se sert pas du fragment pour amorcer des projets d'autobiographie qu'il publierait plus tard sous forme achevée. Nous avons vu au chapitre précédent que le brouillon est, chez Gracq, une pratique inexistante. Pour ce qui est des fragments, l'auteur prendra l'habitude d'écrire le texte sur une feuille volante avant de le recopier dans le cahier. Celui-ci n'est donc en aucun cas un espace d'expérimentation, mais le lieu où vont être consignés les éléments d'un livre virtuel⁷⁹.

Bernhild Boie a signalé les affinités entre le fragment gracquien et le fragment romantique, théorisé par Schlegel⁸⁰. Ce dernier, qui constitue plus un idéal qu'un corpus de textes homogènes — l'idéal fragmentaire romantique trouve des réalisations très diverses (essais, lettres, recensions, entre autres) —

78

Ibid., p.52. La hantise de l'incomplétude serait d'ailleurs une autre des raisons qui expliquerait l'anti-autobiographisme gracquien : la matière de l'autobiographie, même sous sa forme la plus traditionnelle, est de nature forcément ouverte : ni le commencement ni l'achèvement d'une vie sont dicibles.

79

Voir Bernhild BOIE, II, p. 1332.

80

Cf. Bernhild BOIE, II, 1336 et Claude DOURGUIN, II, p. 1637. Il faudrait remonter à l'Antiquité pour trouver les bases de cette poétique romantique du fragment : HÉRACLITE avait déjà relié deux notions, celles de brièveté et de totalité, que la rhétorique classique se chargera plus tard d'opposer (cf. Alain MONTANDON, 1992, p. 80).

valorise l'inachèvement en en faisant la marque même d'une « promesse d'avenir », d'une « restauration utopique de l'unité perdue⁸¹ ». Le recours à la métaphore animale du hérisson dans le fragment 206 de l'*Athenaeum* souligne son individualité organique : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson.⁸² » Cette définition fait du fragment l'allié de la poésie romantique dont l'essence est « de ne pouvoir qu'éternellement devenir et jamais s'accomplir⁸³ ».

À la différence du fragment post-nietzschéen qui est dislocation, cassure, déchirure, émiettement du sens (Blanchot dans *L'entretien infini*, Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux*)⁸⁴, le fragment romantique est génération, ensemencement : pour le dire en termes gracquiens, il est *germen* et non pas *soma*, promesse de totalité et non pas dissémination stérile :

Si le fragment est bien une fraction, il ne met pas d'abord ni exclusivement l'accent sur la fracture qui l'a produit. À tout le moins, il désigne autant, si l'on peut dire, les bords de la fracture comme une forme autonome que comme l'informité ou la difformité de la déchirure.⁸⁵

Le fragment romantique s'érige donc en prédécesseur du projet mallarméen de Livre. Alain Montandon souligne l'origine religieuse de cette utopie : le

81 Alain MONTANDON, *op. cit.*, p. 90.

82 Philippe LACOUÉ-LABARTHE *et al.*, 1978, p. 63.

83 *Athenaeum*, 116 (*cf. ibid.*, p. 112).

84 Voir à ce propos Alain MONTANDON, *op. cit.*, pp. 96-97.

85 LACOUÉ-LABARTHE, Philippe *et al.*, *op. cit.*, p. 62.

fragment serait, dans une perspective théologique, l'« écriture d'avant la pleine révélation, l'écriture de l'homme dans son imperfection ». Incomplétude et révélation vont ainsi de pair⁸⁶. Notre hypothèse concernant le rôle de modèle joué par les fictions serait corroborée, en forçant peut-être un peu la comparaison, par le parallélisme existant entre cette dimension religieuse du fragment romantique et la réalisation gracquienne de cette utopie de l'incomplétude à travers la réécriture (le processus se réalise ici à rebours), hélas, jamais entièrement satisfaisante, car incomplète, des modèles fictionnels.

2.2.2. *Fragment et autobiographie*

Comme l'a signalé G. Neumann, la métaphore du hérisson dont se sert Schlegel pour définir le fragment relève du paradoxe en ce sens que, d'un côté, le hérisson roulé en boule suggère le repli sur soi, mais, de l'autre, son corps couvert de piquants qui se hérissent à l'approche du danger évoque le geste de l'attaque, de l'extraversion violente. Il s'agit en même temps d'une « dialectique du regret et de l'agression, du monologue et du dialogue, de l'ésotérique et de la provocation⁸⁷ ». Nous retrouvons ici le même mouvement d'attaque-retrait que nous avons identifié au cours de l'étude du pseudonyme en tant qu'exhibition et trou d'énonciation en même temps. Le

86

Alain MONTANDON, *op. cit.*, pp. 89-91.

87

G. NEUMANN. *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*. München : W. Fink Verlag, 1976, p. 573. Cité par Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, *op. cit.*, p. 18.

Moi gracquien se protège dans la fictionnalisation menée à bien dans le fragment de tout soupçon factuel, mais, ce faisant, il s'exhibe dans le déni. Nous avons vu en effet que parmi les arguments donnés par l'auteur pour justifier son accès à l'écriture fragmentaire ne figure pas le fait capital que le fragment permet à l'auteur de contourner le risque de tomber dans l'épanchement intime de l'être sous forme de confessions ou d'aveux, lieux communs de l'autobiographie traditionnelle. La réduction et la condensation textuelles inhérentes au fragment en font une « écriture de distillation » qui recherche « une quintessence, un extrait débarrassé des scories discursives, explicatives ou de pur ornement⁸⁸ ». La forme fragmentaire convient parfaitement à l'écriture d'un Moi qui, comme on l'a vu, manifeste la répulsion la plus vive à l'égard du bavardage et du superflu. Le refus de l'autobiographique, de l'« universel reportage » dénoncé par Mallarmé⁸⁹ trouveraient ainsi dans le fragment un véhicule approprié.

L'atomisation inévitable de la matière autobiographique qu'entraîne l'écriture fragmentaire abolit également toute possibilité de linéarité chronologique. Si, dans les fictions, la description était le moteur qui relançait la narration, dans certains fragments, surtout ceux consacrés à l'exploration de l'espace, la description devient presque autosuffisante. Gracq semble vouloir réaliser cette œuvre que Genette imaginait mal dans « Frontières du récit » dans laquelle « le récit se comporterait en auxiliaire de

88

Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, *op. cit.*, pp. 109-110.

89

« Dans le style de l'authentique poète, rien n'est ornement ; tout y est hiéroglyphe nécessaire » (*Fragment 173* de l'*Athenaeum*. Cf. Philippe LACOUE-LABARTHE *et al.*, *op. cit.*, p. 121).

la fiction⁹⁰ ». La narration — *ancilla descriptionis* — ne subsistera alors que sous forme de microrécits fortement encadrés à l'intérieur du fragment par le discours qui confère à celui-ci un ancrage énonciatif.

Le fragment, en dépit de sa forme achevée, présente irrémisiblement la matière autobiographique sous forme discontinue. Le narrateur a le privilège d'arrêter son récit quand il le souhaite ou de le reconduire vers le discours-essai. Ces textes, dont la marque fondamentale reste l'interruption continuelle, ne rejoignent ni le carnet de pensées — où l'anecdote et le souvenir ne sont pas les bienvenus — ni le cahier de travail — Gracq ne se livrant jamais à des esquisses inachevées — ni, comme nous venons de le voir, le journal intime : présidé à tout moment par le refus de l'intimité avec soi-même ou avec le lecteur, le projet gracquien, se situe aux antipodes de toute tentative d'introspection ou d'indiscrétion. L'auteur nous livre en fait de véritables *auto-gracquana* qui, du fait d'être rédigées par lui-même et avec un but, on l'a dit, anti-autobiographique, subvertissent la fonction biographique des *Ana* et ne conservent que leur caractère manqué : les *Ana* étaient, comme on sait, une forme narrative très à la mode entre le XVII^e et le XVIII^e siècle qui rassemblaient, sous forme de recueil, des traits d'esprit, des curiosités biographiques, des anecdotes ou dévoilaient des informations inconnues afin de livrer au public la vie privée et intellectuelle des hommes de lettres, bref des biographies manquées en ce sens qu'elles ne prétendaient pas au rétablissement exhaustif et respectueux de la chronologie d'une vie⁹¹.

90

Gérard GENETTE, 1969, p. 58.

91

Cf. Alain MONTANDON, *op. cit.*, pp. 104-105.

En tant que « partie d'un tout qui a été rompu⁹² », le projet fragmentaire gracquien place le lecteur dans une situation qui ne va pas sans rappeler le perecquien Bartlebooth, ce Sisiphe — volontaire — du puzzle de *La Vie mode d'emploi*. Le puzzle gracquien ne permet de reconstruction qu'*a posteriori*, lors de la lecture, et encore cette reconstruction ne peut être que lacunaire. Comme lorsqu'il est devant un puzzle incomplet qui compte autant de creux que de pleins, le lecteur, hanté par l'hypothétique forme primitive de la figure du narrateur, se voit poussé à fabriquer lui-même les pièces qui manquent. Comme le dit Gracq : « l'esprit fabrique du cohérent à perte de vue⁹³ ». Cet effet de « clair-obscur » n'est pas la moindre des stratégies de fictionnalisation employées par l'auteur, car elle place le lecteur au centre la réception et se trouve à la base de la mystification que l'auteur aura tendance à opérer sur sa propre figure. On peut donc affirmer que la fictionnalisation de la matière autobiographique constitue le corollaire de son atomisation.

92

Ibid., p. 78.

93

P, p. 855.

3. La poussée annexionniste du Moi

Mais le coup fatal porté contre le journal intime provient de la forte présence de l'intertextualité qui viendra saper définitivement l'entreprise diariste d'autoreprésentation. Elle constitue une arme efficace pour s'attaquer à l'essence même du journal intime. Nous ne sommes pas de l'avis de Bernhild Boie lorsqu'elle soutient que le vers lié au souvenir ne prétend pas combler un manque⁹⁴. La critique allemande, une fois de plus trop complaisante vis-à-vis de notre auteur, néglige le fait que l'intertextualité constitue avant tout un renvoi à la parole de l'Autre, un recours à l'érudition qui a des répercussions négatives dans toute tentative sincère d'autoreprésentation⁹⁵. Comme le dit Gracq lui-même : « Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières⁹⁶ ». En substituant le dialogue au monologue de l'écriture intime, l'intertextualité entre en contradiction flagrante avec l'effort de vérité et d'introspection qui préside à l'écriture du journal intime. Le narrateur qui, pour s'écrire, ne peut que récrire d'autres textes réduit son unité et sa voix individuelle à la combinaison et à l'appropriation d'autres voix ; ce faisant, il se dissout dans la saturation intertextuelle mettant par là en échec une conception de l'écriture, celle du journal intime, basée sur la construction unitaire du sujet.

94

Cf. Bernhild BOIE, II, p. XIV.

95

Ruth AMOSSY, 1980, p. 151.

96

P, p. 864.

Nous avons déjà signalé que l'écriture de Gracq constitue un véritable alluvion intertextuel. Ruth Amossy a beaucoup insisté sur le poids de la réécriture de modèles littéraires ou culturels dans ses travaux sur *BT* et *RS*⁹⁷. Jean-Louis Leutrat a mis en évidence à son tour le fait que, derrière les récits gracquiens il y a toujours un autre récit déjà raconté (*Les Amants de Montmorency, Parsifal...*), ou préfiguré (le portrait de Piero Aldobrandi dans *RS*)⁹⁸.

Le sujet *en lisant en écrivant* que Gracq nous présente dans le volet de non-fiction est, quant à lui, en proie à une « poussée annexionniste du *moi* presque abstraite, à l'énorme boulimie acquisitive et prospective qui règne sur une vie entre onze et dix-huit ans⁹⁹ ». De telle sorte qu'il est très difficile de délimiter des frontières entre souvenir et lecture : chez Gracq, ils vont toujours de pair.

Comme le suggère Leyla Perrone-Moisés, l'intertextualité, qui préfère des modalités moins explicites dans la fiction, devient plus déclarée dans les genres factuels¹⁰⁰. Le rôle dominant de l'intertextualité dans le deuxième volet de l'œuvre gracquienne (nous pensons aussi à la critique) peut être alors imputable à l'écriture fragmentaire : l'affranchissement de la linéarité diégétique favoriserait l'ancrage du dispositif intertextuel. Alors que les références intertextuelles des récits restent au service d'une intrigue ou, dans

97

Cf. Ruth AMOSSY, 1980 et 1982.

98

Jean-Louis LEUTRAT, 1991, p. 254.

99

FV, p. 878.

100

Voir Leyla PERRONE-MOISÉS, *Poétique*, n° 27, 1976, p. 374. Cité par Pierre GLAUDES *et al.*, 1999, p. 145.

le cas de Gracq, d'un *sujet*, celles des fragments, libérées de la tutelle exercée par la diégèse, s'érigent en moteur textuel autonome¹⁰¹.

L'intertextualité est par ailleurs un élément clé pour comprendre la relation que le narrateur entretient non seulement avec la littérature et, par conséquent, avec la fiction, mais aussi avec le « réel »¹⁰², surtout si, comme c'est le cas de Gracq et à la différence de ce qui se passe dans le discours critique qui reste inséparable du dialogisme littéraire, c'est l'inscription du réel dans le texte qui motive l'intertextualité dans les microrécits autobiographiques. Comme chez Chateaubriand, ce qui modèle l'intertextualité liée à l'autobiographie est une conception du réel qui est « toujours déjà écrit¹⁰³ » :

Cette campagne [...] vient ranimer en moi une image, très ancienne, qui flottait jusqu'ici dans un irréel pur : celle des vignettes des livres d'enfance¹⁰⁴.

Mais l'inverse est aussi vrai :

Tout ce qui m'est représenté, j'ai toujours eu la certitude obscure, quelque jour, de le voir¹⁰⁵.

101

Patrick MAROT (1999, p. 170) a noté aussi cette préférence de l'intertextualité pour le fragment.

102

Nathalie PIÉGAY-GROS, 1996, p. 87.

103

Idem.

104

L2, p. 336.

105

Ibid., p. 364.

Notre intention n'est pas ici d'épuiser le complexe tissage polyphonique gracquien, mais de voir en quoi et comment l'intertextualité travaille au service de la fictionnalisation de manière extrêmement efficace. Pour ce faire, nous montrerons dans un premier temps comment la matière autobiographique est subordonnée à la littéraire par le biais de ce que nous avons appelé le « souvenir-exemple ». Puis, nous distinguerons deux types de relations intertextuelles selon que celles-ci soient internes (M2 est un texte autographe) ou externes (M2 est un texte allographe)¹⁰⁶.

3.1. La subordination de l'autobiographique au littéraire

Le fragment peut être considéré comme une matrice dans la mesure où il accueille toute sorte de formes génériques aussi bien fictionnelles que factuelles. L'amalgame générique qu'est le fragment nie toute possibilité d'autonomie à la matière autobiographique. Subordonné au discours littéraire, le souvenir-exemple illustre parfaitement cet asservissement dans lequel est tenu l'autobiographique.

106

Il s'agit donc de relations de *coprésence* entre deux ou plusieurs textes auxquelles GENETTE circonscrit l'intertextualité dans *Palimpsestes* (cf. p. 8). Nous laissons ainsi de côté les relations de *dérivation*, ou hypertextuelles, telles que la parodie ou le pastiche qui nous semblent moins intéressantes pour notre propos.

3.1.1. *Le fragment matriciel*

L'un des aspects sur lesquels on peut observer l'influence de l'esthétique romantique fragmentaire est l'énorme diversité de formes que prend le fragment dans les recueils. Ce que nous appelons *fragment* correspond en fait à un ensemble de textes extrêmement multiformes du point de vue de la longueur¹⁰⁷, de la thématique¹⁰⁸ ou de la genèse¹⁰⁹. On peut tout de même distinguer les ouvrages fragmentaires à proprement dire — *L*, *L2*, *ELEE*,

107

Les fragments graquiens constituent des séquences discontinues à longueur très variable (de deux lignes à plusieurs pages) séparés par des blancs. Les blancs n'étaient pas tout à fait absents des récits ; à la différence de *CA* et de *RS*, divisés en chapitres titrés, *BF* et *PI*, des ouvrages dont le rôle de charnière dans le dénuement progressif de la fiction a été signalé par la critique (voir notamment Élisabeth CARDONNE-ARLYCK, 1984), constituent un pas en avant vers la fragmentarisation : dans *BF*, l'auteur a éliminé les titres des chapitres de telle sorte que ceux-ci ne sont séparés que par des blancs au milieu desquels figure un astérisque. Quant aux trois récits contenus dans *PI*, ils sont dépourvus de séparations internes (si l'on excepte le blanc qui sépare les trois dernières pages du reste dans *R*).

108

Voir à ce propos la classification des fragments de *L* et de *L2* proposée par Daniel SANGSUE (1981, pp.135-136). Le critique distingue quatre types de fragments : les mises au point critiques (art, littérature, histoire, etc.), les fragments gnomiques (qui prolongent la tradition du fragment-maxime pratiqué par les moralistes français du XVII^e), les descriptions topographiques et l'autobiographie.

109

L, *L2*, *CGC* et *ASC* (qui se distingue des précédents par son unité thématique) sont des ouvrages constitués de notes disséminées dans les cahiers que Gracq organisera au moment de la publication. *EE* est contenu dans un seul cahier, échelonné en huit parties qui ont été rédigées intégralement pendant les mois de mars-avril 1973 à Saint-Florent (cf. Bernhild BOIE, II, p. 1459). Ceci explique la longueur des passages, qui contraste avec la brièveté et la cohésion des fragments écrits à la même époque, et rapproche cet ouvrage des récits. *FV* a été écrit en dehors des cahiers, sur des feuilles volantes « dans un mouvement continu et réorienté » qui le rapproche légèrement de *EE* (*ibid.*, p. 1553). À la différence d'autres compilations, les textes de *ELEE* n'ont pas été puisés après coup dans les cahiers : Gracq a en tête la publication de ce recueil longtemps à l'avance, ce qui explique que les cahiers écrits entre 1974 et 1979 contiennent majoritairement des fragments destinés à être insérés dans *ELEE* (*ibid.*, p. 1481).

CGC — de ceux qui, d'une manière ou d'une autre, échappent à cette dénomination : *AB* est divisé en chapitres titrés, comme il correspond à une étude critique ; *P* est un recueil d'essais sur la littérature¹¹⁰ ; dans *EE* (texte dépourvu de blancs interfragmentaires), Gracq adopte une forme qui rappelle celle du récit, car les nombreuses digressions et interruptions ne mettent pas vraiment en péril sa continuité¹¹¹ ; *FV* est divisé en dix longs fragments (si l'on compte celui qui, dépourvu de marque distinctive, remplit la fonction de prologue) à longueur très variable¹¹² ; la seule originalité des fragments de *ASC* vis-à-vis de ceux de *L*, *L2* ou *CGC* est leur continuité thématique (son voyage en Italie et, plus particulièrement à Rome) qui permet de les rassembler¹¹³ en trois volets (« Autour de Rome », « À Rome » et « Loin de Rome ») de telle sorte qu'un seul fragment, le premier, qui constitue un

110

Ces essais ont, séparément, fait l'objet d'une publication antérieure. Ils portent sur l'œuvre entière d'un auteur ou sur des œuvres isolées et leur provenance est assez hétéroclite : un entretien radiophonique (« Les yeux bien ouverts »), une conférence (« Pourquoi la littérature respire mal »), des études critiques (« Lautréamont toujours », « Spectre du poisson soluble », consacré à Breton, « Le Grand Paon » sur Chateaubriand, « Un centenaire intimidant » sur Rimbaud, « Edgar Poe et l'Amérique », « À propos de *Bajazet* », « Béatrix de Bretagne », « Ricochets de conversation » sur Barbey d'Aureville, « Le printemps de mars » sur Kleist, « Symbolique d'Ernst Jünger », « Novalis et *Henri d'Ofterdingen* »).

111

Bruno VERCIER, 1981, p. 146.

112

Soit, dans l'édition de La Pléiade : « Prologue » (déclaration d'intentions) : 5 p. ; 1 (prise de contact avec Nantes) : 9 p. ; 2 (le quartier administratif) : 7 p. ; 3 (sorties de l'internat) : 21 p. ; 4 (itinéraires) : 12 p. ; 5 (itinéraires II) : 6 p. ; 6 (port, estuaire) : 14 p. ; 7 (société nantaise) : 18 p. ; 8 (relation de Nantes avec son arrière-pays) : 9 p. ; 9 (bilan) : 8 p. La thématique indiquée entre parenthèses constitue plutôt le point de départ du fragment, très élastique sur ce plan, comme nous l'avons déjà montré.

113

Ces fragments, beaucoup plus courts que ceux de *FV*, ne dépassent que rarement la page (dans l'édition de La Pléiade).

avertissement au lecteur, est détaché de cette présentation tripartite¹¹⁴.

Après ce qui précède, il est licite de se demander si l'appellation « fragment » convient à des textes si différents entre eux. Certes, c'est par commodité et un peu abusivement que nous employons ce terme de manière généralisée : un peu seulement, car le fragment ne s'identifie pas à un genre bien que l'on ait souvent recours à cette dénomination pour désigner une pratique générique fréquente comme l'aphorisme. Le fragment est une *matrice* textuelle¹¹⁵ aux contours assez flous, susceptible d'accueillir de nombreuses formes génériques « brèves » telles que la maxime, le *witz*, etc.¹¹⁶ ; de telle sorte que l'hospitalité du fragment, depuis qu'il s'est émancipé de la tradition moraliste issue du Classicisme (Chamfort, La Rochefoucauld, La Bruyère), n'est donc pas seulement, comme nous l'avons vu plus haut, thématique, mais aussi générique. Il ne nous semble pas, par conséquent, qu'il soit possible de dresser un classement entièrement satisfaisant de l'ensemble des fragments gracquiens basé sur des critères thématiques¹¹⁷, car l'hétérogénéité thématique que l'on pourrait appeler externe (entre les fragments), et que la

114

Bernard VOUILLOUX (1989a, p. 59) regroupe, suivant un critère de focalisation thématique, *FV*, *ASC*, *EE* et « Souvenir d'une ville inconnue » (texte sur son séjour linguistique à Londres pendant l'été de 1929 ; il fut publié d'abord isolément, puis repris dans *CGC*, pp. 992-998) dans ce qu'il nomme le « cycle des lieux ». À ces textes, il faudrait ajouter, selon nous, la quasi-totalité du dernier quart de *L2*, dont les notes de voyage portent sur l'Espagne, la Scandinavie, le Portugal et l'Amérique.

115

Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, 1997, p. 2.

116

Nous ne traiterons pas ici la confusion terminologique qui règne dans le domaine des formes brèves. Sur l'imprécision du terme *fragment*, voir Alain MONTANDON, 1992, p. 89. Daniel SANGSUE adopte, quant à lui, le terme *log-books*.

117

Le fait que Gracq range des rêves sous la rubrique « Éphémérides » (*cf.* *L2*, pp. 287-288) ou un microrécit sur la guerre sous celle de « Chemins et rues » (*cf. ibid.*, pp. 278-285) atteste de la dynamique singulière d'un imaginaire analogique.

classification de Daniel Sangsue met en évidence, vient se doubler d'une hétérogénéité thématique interne (à l'intérieur d'un même fragment). Le fragment constitue ainsi le dispositif idéal pour la réception de microrécits à caractère autobiographique¹¹⁸. Mais l'esthétique fragmentaire romantique, dont Gracq s'érige en successeur, supporte mal les ruptures internes et la prolifération de *disjecta membra*, de telle sorte que la matière autobiographique sera injectée dans le fragment et soigneusement soudée au discours littéraire qui agira à la manière d'un « ciment interstitiel¹¹⁹ ».

3.1.2. *Le souvenir-exemple*

La matière autobiographique n'est jamais séparée de la matière littéraire. Même dans les cas où le microrécit autobiographique devient apparemment indépendant du discours littéraire, la présence massive de l'intertextualité assure la prééminence du littéraire sur l'autobiographique. Mais le plus souvent, le souvenir est inséré dans des fragments à visée non-autobiographique pour illustrer une idée, appuyer un argument. Se met ainsi en place un mouvement tout naturel à Gracq consistant à faire du souvenir un parasite qui vit aux dépens du discours-hôte dans lequel il est inséré. C'est le cas par exemple d'un souvenir consigné dans *AB* au bout d'une énumération : après avoir évoqué le caractère secret et clos du groupe

118

À la différence des ouvrages génériquement parlant plus marqués (*AB*, *P*, et en moindre degré *ELEE*), le fragment confère à Gracq une énorme liberté thématique et formelle.

119

L'expression est employée par Gracq pour critiquer le « manque de liant » de la prose de FLAUBERT (*L*, p. 181).

surréaliste, l'auteur cite d'autres exemples de confréries littéraires créées autour d'une personnalité dominante (Mallarmé, Wagner) et « à une époque plus proche de nous, la classe de philosophie d'Alain, au lycée Henri IV¹²⁰ ». Le vécu de l'auteur, ancien élève d'Alain, n'a ainsi qu'un rôle auxiliaire, ce n'est qu'une pièce, plus précisément un exemple, de plus dans l'engrenage argumentatif du texte.

Il en ira de même dans *P*, dont certains des essais consacrés à un auteur¹²¹ constituent le réceptacle d'un souvenir autobiographique. La place que ces souvenirs occupent à l'intérieur de l'essai renforce leur dépendance vis-à-vis du discours littéraire qui les accueille : ils n'apparaissent jamais au début mais à la fin (Lautréamont, Balzac) ou au milieu (Chateaubriand). Si l'on songe à la structure déferlante de la phrase gracquienne et à sa transposition sur le plan des fragments, il est bien confirmé que ce qui motive le souvenir autobiographique est le discours sur la littérature.

Dans *L*, où des fragments, en général assez courts et d'une énorme diversité thématique, remplacent les essais, nous retrouvons la même situation de dépendance de l'autobiographique à l'égard du littéraire. La lecture ou la relecture d'un ouvrage constituent souvent le déclencheur du souvenir¹²².

Le corollaire de cette dépendance du souvenir vis-à-vis de la littérature est la subordination thématique du premier au second. Voyons-en un exemple : la lecture de *Sodome et Gomorrhe* déclenche un discours sur la poésie contenue dans le voyage rituel en chemin de fer (à propos du *tram* de Balbec)

120

AB, p. 422.

121

« Lautréamont toujours », « Le grand paon » et « Béatrix de Bretagne ».

122

Voir par exemple *L*, p. 188 et p. 214.

dans lequel vient s'insérer le souvenir (le train qui les emmenait toutes les étés avec sa famille à Pornichet). Or nous n'apprendrons rien sur ce trajet qui n'ait été déjà dit au préalable à propos de Proust. L'intérêt de l'expérience personnelle se verra ainsi limité à corroborer la justesse de l'interprétation : si le voyage en train est plus poétique que celui en voiture, c'est à cause du rituel immuable qu'il entraîne (préparatifs, horaires inflexibles, étapes rigides). Les deux points marquent le passage du discours littéraire au discours autobiographique :

L'impression que donne le canton exigu parcouru et desservi par le *tram* de Balbec est celle d'un réseau ferré qui serait "réduit" [...]. Une ébauche de féerie provinciale et saisonnière s'amorce ainsi précieusement autour de la ligne-jouet du Décauville, que l'irruption de l'automobile effaroucherait et mettrait en fuite aussitôt [...] le chemin de fer, avec un jalonnement figé de ses gares, fondait une sorte de rituel du voyage, basé non seulement sur les préparatifs précurseurs, l'inflexibilité de l'horaire, mais plus encore sur la scansion rigide des étapes : les *stations* du train enchanté qu'était pour moi chaque année le wagon qui nous emmenait à Pornichet, leur liste connue par cœur, immuable comme une litanie, donnaient à ce chemin de plaisir, dans la gradation de l'attente progressivement comblée, une solennité qui n'était guère inférieure pour l'enfance à ce que peut être, dans la gradation de l'angoisse, celle des stations d'un chemin de croix.¹²³

L'abandon du présent et le recours quelques lignes avant les deux points à l'imparfait (« fondait ») préparent ce passage du discours littéraire au récit autobiographique. L'imparfait permet de faire référence à une époque partagée par roman et autobiographie (celle du tram de Balbec et du train de Pornichet). L'emploi des deux points renforce le rôle exemplificateur du souvenir qui vient illustrer une époque où l'on vivait comme dans les

123

L, pp. 301-302.

romans¹²⁴. L'image de l'enfant projetée par le souvenir-exemple n'est alors qu'un reflet du littéraire qui émerge poussé, modelé par la lecture de *Sodome et Gomorrhe*.

Plus rarement, littérature et souvenir constituent les deux volets exemplificateurs d'une argumentation. La thèse défendue par l'auteur est placée préférentiellement, en tête du fragment : « La zone du tragique dans les grands événements, souvent plus étroite qu'on ne pense — incroyablement resserrée¹²⁵. » À ce début, suivent trois exemples dont les deux premiers, présentés brièvement, correspondent au monde de la fiction — *Les Misérables*, *Trois récits sur Sébastopol* de Tolstoï — et le dernier appartient à la sphère du souvenir personnel :

Ceci très bien vu, comme toujours, par Hugo, dans l'émeute des *Misérables* : à une portée de fusil des barricades où on se mitraille, des fêtards après le théâtre soupent joyeusement sur le boulevard. Dans les *Trois récits sur Sébastopol*, de Tolstoï, on est un peu surpris d'apprendre qu'en mai 1855, à la période la plus chaude du siège, les musiques militaires répandaient chaque soir des flonflons de valse autour du kiosque municipal. Quand j'arrivai le 24 mai 1940 sur l'Aa de Gravelines, derrière lequel circulaient par intervalles, à une vingtaine de mètres, les chars de Guderian, ce que je vis fut d'abord ceci : deux mitrailleurs au bord de l'eau, tapis au défilement derrière la diguette avec leur engin qui venait de tirer et sa bande encore enclenchée, puis, à dix mètres de là, grand ouvert en belle vue sur l'Aa, un estaminet où une petite vieille servait deux pernods à des soldats accoudés au comptoir.¹²⁶

124

Gracq note que les deux points constituent la marque d'un « style qui tend à faire sauter les chaînons intermédiaires » (*ELEE*, p. 737).

125

L, p. 147.

126

Idem. Mobilisé en 1939, le lieutenant Poirier est affecté à la septième armée. Cantonné successivement dans le Boulonnais et la Flandre, le 12 mai 1940 il embarque pour Anvers et passe après en Flandre hollandaise, puis débarque près de Dunkerke. Après « des engagements assez décousus » avec les blindés du corps Guderian à Gravelines (dont il sera