

María del Mar García López

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

III

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques



1500758537

4.3.1. *Modalisation d'irréalité*

Laissons de côté le métadiscours gracquien et voyons maintenant comment s'effectue la fictionnalisation dans les fragments. Il faut dire que le recours à la modalisation, autrement dit le « degré d'adhésion (forte ou mitigée/incertitude/rejet) du sujet d'énonciation aux contenus énoncés²⁴² », est, tout comme l'évaluation subjective, généralisé dans la fiction²⁴³ (où le modalisateur « sembler » domine la perception subjective des héros conduite, nous l'avons dit, selon une focalisation interne) et va être reprise dans les fragments, aussi bien dans le discours que dans le récit. Voyons-en quelques exemples :

Le souvenir que j'ai gardé de Dunkerke est beaucoup plus fantasmagorique encore que sinistre. L'impression d'irréalité était par moments extrême [...].²⁴⁴

Ce fut ma nuit la plus longue et la moins réelle [...].²⁴⁵

La solitude brusque, le silence sans fond faisaient penser aux changements à vue du rêve, où une porte qu'on pousse se change en tapis volant, donne instantanément sur un autre climat, une autre contrée, une autre époque. [...] La fatigue et l'insomnie rendaient irréale la contrée inconnue où nous

242

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, 1980, p. 118.

243

Voir par exemple l'analyse magistrale d'un passage de *RS* réalisée par Anne HERCHSBERG PIERROT (1993, pp. 221-229).

244

L, p. 196.

245

Ibid., p. 199. Ces deux exemples correspondent respectivement au début et à la fin de *La nuit des ivrognes*.

pénétrions[...].²⁴⁶

Je vivais au cœur d'une ville presque davantage imaginée que connue [...] un canevas sans rigidité, perméable plus qu'un autre à la fiction [...].²⁴⁷

Ce qui est vu est doté d'une existence irréelle, autrement dit le monde raconté par Gracq ne semble pas se régir par les mêmes règles que le monde réel ; à son tour, ce qui n'est pas vu, cette Nantes que l'enfant imagine de l'internat, est automatiquement plus « perméable » à la fiction. Dans tous les cas, il s'agit d'amenuiser la charge de réalité du monde référé dans le fragment et insister sur l'irréalité de ce qu'on vit revient à transformer le biographique en fictionnel. Nous ne confondons pas ici irréalité — au sens d'in vraisemblance — et fiction. Une histoire fictionnelle peut être parfaitement vraisemblable, voire basée dans une plus ou moins grande mesure sur des faits réels (*Le Rouge et le Noir*, le roman historique), tout comme des faits réels peuvent être présentés comme irréels ou peu vraisemblables. Nous voulons tout simplement dire que Gracq se sert de la modalisation d'irréalité pour atténuer le contenu factuel des récits et l'assimiler par là au volet de fiction.

L'éclairage des épisodes du vécu visera toujours, par conséquent, à donner cette coloration d'irréalité à la matière autobiographique. Dans tous les fragments consacrés à l'expérience de la guerre, la sélection thématique laisse dans l'ombre le côté existentiel et tragique pour ne retenir que ce qui déborde le réel ou lui confère une tonalité onirique :

246

CGC, p. 1016.

247

FV, p. 773.

On n'entendait pas d'autre bruit dans ce séduisant bout du monde, que le meuglement des vaches laitières et le froissement de la petite brise de mer dans les peupliers : désorienté par ce champ de bataille bucolique, mais un peu dépeuplé, car je n'avais de voisins qu'à un bon kilomètre, j'adressai quelques mots d'encouragement à mes hommes et je les assurai que sur la crête des digues nous n'avions rien à craindre des chars (sic). Mais ils ne semblaient guère en souci des chars, ou plutôt ils dormaient déjà debout : trois minutes plus tard, toute la section ronflait vautrée dans l'herbe juteuse : des chars amphibies fantômes, nul ne vit jamais trace. Ce déraillement onirique, qui nous rejetait d'un seul déclic hors du sentier de la guerre au moment même du "baptême de feu", cette marche fourvoyée à travers des champs d'asphodèles dont l'Histoire n'était que le songe insignifiant sont restés dans mon esprit comme un *trip* virgilien dont je demeurai longtemps drogué : *perque domos Ditis vacues et inania regna*.²⁴⁸

Le scénario de guerre — les Allemands passent la Meuse à Sedan et leur arrivée est imminente — sert à la mise en place d'une concentration des *topoi* qui configurent le *locus amoenus* gracquien par l'intermédiaire de Virgile²⁴⁹ : silence, solitude (le recours au « *sic* » n'est pas dépourvu d'humour), annulation du temps linéaire de « l'Histoire ». L'événementiel, autrement dit ce qui marque le passage du temps, est repoussé. Nous n'avons aucunement affaire à la reconstruction d'un épisode historique. Le narrateur ne retient de celui-ci que ce qui lui permet de bâtir une scène en conformité avec son esthétique paysagère. L'événement historique n'est intéressant que par ses possibilités poétiques.

Le même procédé sera utilisé dans d'autres fragments abordant des épisodes

248

CGC, p. 1017. Voir aussi *L*, pp. 196-199 (*La nuit des ivrognes*). Le vers cité à la fin appartient à l'*Énéide* de Virgile : « À travers les demeures vides et le royaume désert de Pluton ».

249

Renforcé par le recours à l'intertextualité quelques lignes plus haut : externe (le fragment est rapproché de « Sieste en Flandre hollandaise » (voir *LG*, pp. 315-320) et interne (Gracq se souvient d'un conte de POE, « Le Diable dans le beffroi », où il est question d'un village hollandais).

historiques. Ainsi, dans un texte portant sur mai soixante-huit, le narrateur réinjecte les thèmes et les images privilégiés dans la fiction, dont le silence : « corseté de ses usines occupées et muettes, le silence de la ville étonnait l'oreille, comme si du ciel de grisaille il fût tombé de la neige.²⁵⁰ » Et du débarquement de l'homme sur la lune, le narrateur retient « l'intimité close, le petit coin où l'homme a planté sa tente, ne fût-ce que pour quelques heures, avec ses linges pendus, ses piquets, ses ficelles.²⁵¹ »

4.3.2. Thématization de la fiction

La thématization de la fiction se réalise, d'un côté, par le recours à des activités liées à la littérature et, de l'autre, par la sélection de situations autobiographiques dont les conditions mêmes d'existence échappent aux paramètres spatio-temporels qui régissent la réalité et qui sont aussi celles mises en place dans le récit poétique.

4.3.2.1. La littérature

Nous avons vu comment le souvenir-exemple est subordonné à la littérature. Mais celle-ci a d'autres manières de s'infiltrer dans le souvenir. Quand elle n'en est pas le déclencheur, elle n'en garde pas moins un rôle fondamental.

250

L2, p. 286.

251

Ibid., p. 289.

Outre le fait que, sur le plan du discours, l'activité principale — ou presque exclusive dans le cas de *ELEE* — du narrateur reste la (re)lecture, sur le plan du récit, la lecture devient souvent la matière thématique du souvenir. Le pèlerinage littéraire — qui se trouve à l'origine de ASC²⁵² — constitue sans doute la manifestation la plus récurrente de la thématization de la lecture. Dans l'immense majorité des rares fragments où le narrateur se présente en interaction avec d'autres actants, c'est la littérature qui justifie cette interaction. Le narrateur montre le jeune Poirier et ses camarades de classe du lycée lancés dans un débat autour des poètes romantiques²⁵³, ou bien il se met en scène avec d'autres écrivains : avec Breton à Nantes²⁵⁴ au cours d'une rencontre présidée par le hasard objectif, qui tire vers le pastiche surréaliste²⁵⁵, lors d'un déjeuner avec Jünger²⁵⁶, assistant à une répétition de *Partage de midi* présidée par Claudel lui-même²⁵⁷, apercevant de loin E. M. Forster à Cambridge²⁵⁸, croisant Montherlant dans la rue à Paris²⁵⁹.

252

Voir par exemple *ELEE*, p. 744 et *L2*, 275.

253

Cf. *L2*, pp. 314-315. Voir également sur ce point *ibid.*, pp. 325-326.

254

Cf. *P*, pp. 958-959.

255

Le rapport Gracq-BRETON fait penser, toutes proportions gardées, au rapport BRETON-VACHÉ : rencontre bouleversante à Nantes, textes hantés par la figure-phare, hasard objectif, etc. Sur la figure de Jacques VACHÉ dans l'œuvre du chef de file surréaliste, voir Michel FABRE, 1996.

256

CGC, p. 1081.

257

L, p. 150-151.

258

L2, p. 387.

259

CGC, p. 1097.

La littérature fait l'objet d'un jeu pratiqué par les prisonniers du camp d'Hoyerswerda :

Je me souviens d'en avoir pris conscience²⁶⁰ à la suite d'un petit jeu auquel nous nous livrions en 1940 dans un camp d'Allemagne²⁶¹ : c'était le jeu de l'île déserte, qui consiste à désigner les vingt livres qu'on voudrait avoir dans un tel séjour entre les mains. L'île déserte, en fait de livres, nous y étions réellement, et cela donnait à notre choix un caractère plus autorisé [...].²⁶²

Ce jeu d'imagination transporte le collectif des prisonniers dans une autre réalité de fiction — celle de leurs désirs, idyllique par rapport à leur situation déplorable — où ils pourraient lire et relire à volonté les livres qu'ils auraient choisi. Signalons que ce qui fait tout le prestige de la fiction imaginée, ce n'est pas la liberté (à quoi bon dans une île déserte, pourrait-on se demander à juste titre), mais la possession de livres pour se transporter dans d'autres mondes de fiction. Les privations des prisonniers sont ici restreintes au domaine strictement littéraire, les privations physiques ou idéologiques étant passées sous silence. S'il faut avoir recours au jeu, c'est parce que la lecture, le moyen habituel du narrateur d'accéder à la fiction, leur est interdite. Le jeu n'est ainsi qu'un détour forcé pour accéder à ce substitut de la réalité qu'est la lecture.

260

Gracq se réfère au partage de références littéraires communes aux écrivains d'une même époque.

261

Il s'agit du camp d'Elsterhorst, près d'Hoyerswerda, en Silésie, où Gracq séjourna comme prisonnier de juin 1940 à février 1941.

262

P, p. 866.

4.3.2.2. *Le rêve*

L'unité et la cohérence interne exigée par les C.R.I. des fictions faisaient des rêves « une insertion qui n'est pas aisée²⁶³ ». Le fragment va favoriser leur apparition²⁶⁴, sans que cela entraîne des concessions de style. L'auteur distingue deux types de rêves, dont seul le second l'intéresse : le rêve banal, celui qui reprend, de manière décousue, les événements de la journée, et le rêve oraculaire, « insolite, totalement original, d'une unité évidente et comparable à l'œuvre d'art²⁶⁵ ». Ces déclarations, d'une parfaite cohérence, comme il est habituel chez notre auteur, avec celles sur son indifférence envers l'écriture automatique, montrent que le recours au rêve n'est qu'une autre modalité d'accès à la fictionnalisation du vécu :

Ce rêve survient après des semaines entières de vitalité basse, de grisaille mentale, de noires appréhensions. Il est de la nature de ceux [...] qui remuent et brassent dans leur masse les eaux profondes, libèrent et ramènent vers la surface des réserves totalement enfouies d'extase, de sensualité, de ravissement.²⁶⁶

Le rêve vient, comme nous l'avons vu pour la lecture, réactiver la vie en la rendant de nouveau poétique, c'est-à-dire en conformité avec la littérature²⁶⁷.

263

« Entretien avec Jean Roudaut », II, p. 1223.

264

Les rêves sont présents dans *L*, *L2* et *CGC*, *i.e.* dans les recueils de fragments courts.

265

« Entretien avec Jean Roudaut », II, p. 1223.

266

CGC, p. 1031.

267

Comme lorsqu'il commente un livre, ou un paysage, Gracq revêt le texte onirique d'un métadiscours qui ne saurait être psychanalytique — ceci constituerait une intromission

La sélection des rêves est donc réalisée en fonction de leurs possibilités esthétiques. Comme dans les récits, l'anecdotique est mis au service de la création d'une atmosphère :

Rêve cette nuit [...] dont la sensualité religieuse et le génie liturgique atteignaient à leur manière aux plus hauts moments de *Parsifal* : un des deux ou trois absolus chefs-d'œuvre dans l'unité de ton et la sublimité sans faille que le rêve ait jamais élaboré pour moi.²⁶⁸

On y retrouve les grands thèmes et motifs développés dans les fictions : le départ²⁶⁹, et en particulier le motif de la peur d'entrer en scène²⁷⁰, la mise en scène d'autres écrivains (le rêveur assiste à une conférence d'un Alfred de

inacceptable des sciences humaines dans la littérature et Gracq se montre froid et sceptique envers le freudisme (voir par exemple « Entretien avec Jean Carrière », II, p. 1266 et *CGC*, pp. 1048-1049) —, mais qui oriente tout aussi efficacement le lecteur sans en avoir l'air. Il s'agit de court-circuiter les éventuelles interprétations : « Nul doute que soit passé dans ce rêve une récurrence de la fascination où m'ont tenu toute ma vie les photographies des navires de guerre » (*CGC*, p. 1046). Cette formule un peu agaçante qui semble exiger du lecteur la mobilisation de toute son érudition gracquienne, constitue une assertion délocutive, autrement dit présentée comme déliée des interlocuteurs et s'imposant à eux par son évidence indiscutable (cf. Patrick CHARAUDEAU, 1992, p. 619). Elle est placée après l'explication d'un rêve qui constitue une exception car il est le seul à donner lieu à une expansion narrative autobiographique située immédiatement après. C'est cette expansion qui explique la mesure préventive prise par le narrateur afin de se protéger d'éventuelles exégèses freudiennes qui pourraient profiter de la connexion vie-rêve. Notre explication se voit encouragée par l'inclusion d'une formule beaucoup plus timide placée en tête d'un texte suffisamment bizarre pour décourager toute mise en rapport avec la « vie éveillée » du narrateur : « Je me demande d'où pouvait surgir l'humour de ce rêve, où je recevais une bizarre carte postale dont je me rappelai seulement au réveil, avec une netteté singulière, l'énigmatique légende : *Les grandes heures de l'Histoire. Bords du lac de Génésareth. Jésus prêché à 187 mètres au-dessous du niveau de la mer* » (*L*, p. 182).

268

CGC, p. 1031.

269

Voir *L*, p. 213-214.

270

Cf. *L2*, p. 287.

Vigny rajeuni)²⁷¹, la lecture²⁷².

4.3.2.3. *La fiction*

Il est des cas où le C.R.I. prend toute la place et minimise, voire annule le C.R.E. du fragment. Celui-ci n'est alors que le point d'ancrage qui rend possible le passage au monde fictionnel tout en restant dans un régime d'écriture factuel. Nous avons trouvé deux modalités de C.R.I. que nous présentons par ordre croissant d'autonomie. Le faux souvenir serait la première de ces modalités :

Je rentrai à Caen à pied ce jour-là. Je retournai à Langrune, à Luc-sur-Mer, deux ou trois fois, à pied toujours : il n'existait pas d'autre moyen de locomotion. J'ai pourtant le souvenir tenace d'en être revenu une fois par le petit chemin de fer dont la gare terminus se trouvait derrière la place Saint-Martin : j'ai même dans la tête l'image assez précise d'un attroupement endimanché attendant l'arrivée de la rame à quai pour retourner à Caen comme à la fin d'un après-midi de courses. Ce souvenir difficile à ébranler doit être un faux souvenir : il est invraisemblable, à la réflexion, que dès 1944 on ait remis en service l'antique tortillard balnéaire : l'époque avait d'autres urgences. Bien plutôt le réseau ferré lilliputien — lui-même largement imaginaire, et qui m'avait séduit dès la première lecture — tissé par Proust dans son livre autour de Balbec (c'est-à-dire de Cabourg, tout proche de Langrune) a dû profiter d'un créneau vacant dans ma mémoire, et tirer parti de la congruence géographique pour venir combler après coup un désir momentané surgi, à l'époque, de la fatigue. Ce ne serait pas la première fois que j'observe combien le souvenir qui s'éloigne devient perméable à une fiction littéraire, quand elle est restée à l'esprit présente et forte, au point d'accepter, si cette fiction s'adapte par hasard à un espace usé de la mémoire qui montre la corde, de se laisser

271

Voir *L*, p. 211.

272

Cf. *CGC*, pp. 1038-1039.

rapiécer par elle sans façons [...].²⁷³

Ce passage, très proche de ceux sur Naples et sur Trieste que nous avons analysés au point précédent du présent chapitre, combine deux procédés de fictionnalisation — l'intertextualité et le filtre de la mémoire — ici clairement explicités par l'auteur lui-même qui profite de l'occasion pour revenir à la charge avec son discours anti-autobiographique en nous rappelant combien la mémoire est prompte à « se laisser rapiécer » par la fiction.

Mais on peut aller plus loin dans l'autonomisation du C.R.I. avec la création de toutes pièces d'une scène fictionnelle à partir d'un mot évocateur. Le pouvoir incantatoire du paysage enneigé que le narrateur regarde à travers les vitres d'un train, conjugué à celui d'un mot allemand — *Winterreise*, voyage d'hiver —, déclenchent une rêverie qui se transforme en un microrécit entièrement fictionnel :

Le sentiment d'une intimité tendre montait de cette banlieue morfondue et recueillie. J'imaginai un couple d'amoureux caché au fond d'une des villas enterrées par l'hiver, trompé par l'heure incertaine du crépuscule de neige, écartant d'une main frileuse le rideau d'une des croisées et regardant les branches mouillées, le silence d'ouate, les buis chenillés de neige, la boîte aux lettres rouillée accrochée à la grille du jardin où un coin de papier blanc déjà trempé indique seul que la matinée est avancée. Ce n'est pas le jour — rien ne bouge, rien n'est réel — ce n'est que le passage d'une douce insomnie ; la main qui soulevait le rideau retombe, le corps un instant désuni retourne à sa source au fond de la tanière du lit défait ; de tout le jour rien ne bougera plus que sa marée soulevée, puis étale, sous la lumière

273

L2, pp. 253-254.

grise de la neige immobile au plafond [...].²⁷⁴

Le fragment se termine ainsi par une mise en fiction de la rêverie bachelardienne du refuge heureux. La fiction, qui trouve ici un développement embryonnaire introduit par « j’imaginai », restera ailleurs à l’état de projet : le narrateur imagine une intrigue romanesque dans laquelle le tableau le plus important d’un peintre serait tombé entre les mains de son principal adversaire. Celui-ci pourrait détruire le créateur grâce à la possession de cette œuvre. Nul détail n’est donné sur l’éventuel développement de cette situation initiale à l’exception du ton : à mi-chemin entre Villiers et Poe²⁷⁵.

Nous avons vu que la thématization de la fiction constitue une puissante stratégie de fictionnalisation. Il nous reste à analyser le traitement que Gracq confère au temps dans ses fragments.

274

L, p. 269-270.

275

Cf. CGC, p. 1101.

5. Temps et fiction

Le rapport que le sujet de l'énonciation entretient avec le passé constitue la pierre angulaire de l'entreprise autobiographique²⁷⁶. Or, dans le cas qui nous occupe, nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, le modèle autobiographique gracqien est thématique et non pas chronologique.

5.1. Le passé

La valorisation du passé constitue une stratégie fictionnalisatrice en ce sens qu'elle est inséparable des modèles littéraires gracquiens. Mais le passé gracqien nie sa nature introspective et devient prospectif, ce qui l'assimile également aux fictions.

5.1.1. Préférences et modèles romanesques

La prédilection marquée de Gracq pour le passé est observable en premier lieu dans ses goûts littéraires : comme nous l'avons dit, le siècle d'élection de notre auteur reste le XIX^e. Mais le discours écologiste du géographe, qui regrette les ravages de l'industrialisation sur l'habitat et sur la transformation

276

Cf. M^a Dolores PICAZO, 1984, p. 133.

de la vie dans les campagnes²⁷⁷, et ses préférences historiques montrent bien que le passé est revêtu pour l'auteur d'un prestige équivalent à celui de la fiction. Le présent et l'avenir sont ainsi mesurés à l'aune du passé, de son passé. Plus leur conformité avec celui-ci est grande, plus ils sont valorisés. Ainsi, le Sion actuel n'est que la version appauvrie et dégradée du Pornichet de l'enfance²⁷⁸, non seulement pour des raisons d'ordre social ou historique, mais par son inadéquation foncière aux valeurs symboliques que le lieu de l'enfance véhicule pour le sujet : le bord de la mer, associé désormais au grand air des vacances, est dégradé à Sion en raison de l'invasion des lieux par des files d'écoliers en colonies de vacances qui renvoient le narrateur, en imagination, à la privation de liberté et à l'internat :

Et je me renfrogne, scandalisé. [...] ils [mes souvenirs] n'acceptent pas de voir aujourd'hui emmêlés ce qui fut pour moi pendant toute ma jeunesse le pur symbole de la contrainte et ce qui fut le pur symbole de la liberté.²⁷⁹

Le passé, surtout l'enfance, est préféré dans la mesure où il confère un éclairage irréel au monde évoqué. Il s'agit d'une réalité *tout autre* que celle d'aujourd'hui et qui, de surcroît, coïncide avec celle des livres :

Une vieille photographie, qui date de 1913 ou du début de 1914, resurgit à Saint-Florent d'un album oublié : il y a là mon oncle, ma tante, qui me tient par la main (je dois avoir trois ou quatre ans), ma mère, deux des employés de la mercerie, en blouse de travail grise, les trois bonnes Marguerite, Nanette et Julia, l'aubergiste de l'hôtel de la Loire, Courant, dit Chotard, le chien et la chienne de ma tante, Black et Follette.

277

Voir, entre autres, *L2*, p. 347.

278

Cf. L2, p. 360.

279

Ibid., p. 362.

Brusquement revient à ma mémoire la très grande place que tenaient alors les *bonnes* dans la vie de famille, étroitement mêlées à elle dans la pièce commune, où se passaient les quatre cinquièmes de la journée, et qui était la cuisine, seule pièce chauffée en hiver — mangeant à la même table, initiées à presque tous les arcanes domestiques, vraies et sûres desservantes et sacristes des dieux Pénates et des dieux Lares, et gardiennes des traditions non écrites du foyer, parfois même contre les fantaisies de la maîtresse de maison, comme autrefois les cours souveraines en face du monarque. Tout ce qui fait que dans la maison de Combray, lorsque je lis Proust, je rentre encore derrière Françoise chez moi, comme pouvaient entrer dans Saint-Simon quelqu'un qui avait connu Versailles, ou, dans le livre de Beecher-Stowe, quelqu'un qui avait habité le sud esclavagiste : sans la moindre interposition d'une archéologie sociale artificiellement apprise, lot obligatoire des étudiants de 1982 qui abordent la *Recherche du temps perdu*.²⁸⁰

C'est cette coïncidence entre le passé de son enfance, ce « petit monde d'autrefois, aujourd'hui enseveli dans les gravures de quelques vieux livres de prix²⁸¹», et celui qui est récréé dans ses modèles de fiction²⁸², qui confère au temps une valeur fictionnalisatrice.

5.1.2. Plus-que-passé

La volonté de souligner la valeur fictionnelle du passé se manifeste par le

280

CGC, pp. 1032-1033.

281

Ibid., p. 1014.

282

Certes, un peu portée à l'extrême. L'enfance de Louis Poirier, né en 1910, correspondrait *grosso modo* au *chronotope* proustien, plutôt que balzacien ou stendhalien. Mais, comme il le dit ailleurs, la vie dans la campagne (l'enfance de Gracq fut rurale) est restée, jusqu'au début du XX^e siècle, presque immuable. Le saut temporel peut ainsi être fait de manière quasi imperceptible, ce qui justifierait d'ailleurs le recours au modèle réaliste balzacien dans les microrécits.

recours à des formules hyperboliques qui accentuent le sentiment d'irréalité qui se dégage du passé et qui contribuent, entre autres, à légendariser la chronique familiale. Se référant à l'établissement des secteurs couverts par son père et son oncle, représentants de commerce dans la région, Gracq écrit :

[...] tout cela remontait dans la nuit des temps, bien au-delà de ma naissance, à l'époque à demi-fabuleuse de la fondation, de l'*association*.²⁸³

Toujours à propos de son père :

[...] tout cela se passait dans des temps très anciens [...] dans des creux de maisons grises, des recoins, des écarts moyenâgeux [...] dans des auberges miniaturistes [...] des boutiques moisissantes [...] où des femmes sans âge [...] vendaient des bâtons de réglisse [...].²⁸⁴

L'époque de son enfance est ailleurs présentée dans un continuum temporel qui remonte très loin :

Ce qui me plaisait dans le centre de la Rome des papes [...] c'était le sentiment d'être pris dans la masse de ce gâteau urbain compact et cuissant sous le soleil, délicatement craquelé de fissures sinueuses, où les échoppes des savetiers et des serruriers, entre les bornes qui garent (mal) des voitures, ouvrent des bouches d'une fraîcheur de cave. Elles me faisaient songer à des temps très anciens : aux ruelles pleines de douves et de tonneaux du Saint-Florent de mon enfance, aux anciens garages suintants qui vendaient l'essence en bidons, et plus loin encore dans le passé aux arrière-cours des

283

L2, p. 349.

284

Ibid., pp. 352-353.

hôtelleries où dételaiement les diligences [...].²⁸⁵

Dans un fragment consacré à Nantes, nous trouvons un cas exceptionnel de *sommaire*²⁸⁶, mais de nature non autobiographique. Il s'agit d'une *anecdote*²⁸⁷, appartenant aux chroniques de la ville de Nantes²⁸⁸, lue dans un recueil de l'Académie de cette ville et dont le titre original était « Un coin du port de Nantes à l'heure de la *Belle Époque*²⁸⁹ ». Cette histoire savoureuse et haute en couleurs met en scène un couple, Jean et Ernestine, qui communiquèrent entre eux pendant cinquante ans en poussant des cris qui traversaient la Loire d'une rive à l'autre. La mise en scène de la vie pittoresque des habitants du port de Nantes, à une époque révolue, surprend par sa bizarrerie et présente un Nantes du temps jadis coupé de toute référence aux repères urbains habituels du narrateur.

Gracq matérialise par ailleurs cette hyperbolisation du passé par le biais de l'invention d'un nouveau temps verbal qui rendrait compte de la charge d'irréalité qu'elle véhicule :

285

ASC, p. 903.

286

Les quatre modalités du *tempo* romanesque distinguées par GENETTE (1972, pp. 128-129) sont : l'*ellipse* (« un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire »), la *pause* (« un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle »), le *sommaire* (qui « couvre le champ compris entre la scène et l'ellipse ») et la *scène* (qui « réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire »).

287

L'*anecdote* est définie par Alain MONTANDON (1992, p. 104) comme « la relation d'un fait court, saillant, authentique, remarquable, souvent paradoxal, renonçant à toute amplification et à tout développement littéraire ».

288

Voir *supra* nos remarques sur l'intromission des chroniques dans l'espace autobiographique.

289

Cf. Bernhild BOIE, I, p. 1375.

Un champ de bataille revisité vingt ou trente ans après la guerre relègue l'événement qui l'a marqué dans un plus que passé [*sic*], un irréel passé qui demanderait pour le signifier un temps inédit du verbe [...].²⁹⁰

Inséré dans ce *plus que passé*, le vécu n'a aucune chance de remonter à la surface tel qu'il a eu lieu. La mémoire semble inapte à ramener le passé vers le présent, si ce n'est transfiguré. Mais ceci est un avantage considérable lorsque ce passé n'est pas en accord avec les préférences littéraires du sujet. Aussi Rome, tant vilipendée dans *ASC*, en raison, justement, de la distance qui la sépare des modèles littéraires, sera-t-elle partiellement rachetée grâce à la « réorganisation à demi onirique qui finit par s'imposer²⁹¹ » dans le souvenir.

La référence aux divinités protectrices du foyer — les Pénates et les dieux Lares, déjà apparus dans le passage sur les bonnes — est employée dans un autre fragment où l'hyperbolisation du passé entraîne l'emploi de ces figures mythologiques :

Avec la lessive, les confitures, les nettoyages de la Toussaint, le rangement du grenier, la mise en bouteilles, la salaison du porc, [...] ; un rythme organique, toujours vaguement tributaire des saisons, y ragaillassait les Pénates et les dieux Lares, disciplinait l'écoulement des jours [...].²⁹²

Ici, le *plus que passé*, porté à l'extrême, réussit à éliminer la vectorisation du temps

290

CGC, p. 1018.

291

ASC, p. 925.

292

L2, pp. 345-346.

et à le courber en temps cyclique, celui de la répétition annuelle des saisons naturelles²⁹³.

5.1.3. *Le futur ultérieur*

Nous verrons au chapitre suivant que, outre le recours, peu fréquent, au temps cyclique, ce qui permet à Gracq d'annuler définitivement le Kronos destructeur, c'est l'espace (décrit le plus souvent au présent), le lieu de la dissolution du Moi. Mais ce qui nous intéresse maintenant c'est le passé en tant que stratégie fictionnalisatrice. Il l'est, en fait, à double titre, car l'hyperbolisation du passé n'est pas seulement, en soi, une manière de rendre « irréel » le vécu. C'est aussi ce qui permet de mettre en abyme, dans les fragments, la projection vers l'avant qui domine les fictions. Cette projection, on l'aura compris, heurte de front toute tentative d'introspection et sape, par conséquent, l'autobiographie.

Gracq contrefait ainsi le mouvement déferlant de la fiction non seulement, comme nous l'avons déjà signalé, sur le plan syntaxique, mais aussi sur le plan sémantique.

D'une part, il *théorise* ce mouvement grâce à l'invention, comme pour le *plus que passé*, d'un nouveau temps verbal pour rendre compte de cette projection vers le futur dans le passé :

La naïveté de la croyance en une assimilation possible de la vie romanesque à la vie courante peut se mesurer à cette simple observation : si, dans une

293

Voir sur ce point Gilbert DURAND, 1964, pp. 323 et *ssq.*

section de vie vécue, les signaux que le monde extérieur émet en direction de la conscience concernent dans leur immense majorité ce qui dure et persiste, les signaux moins nombreux, mais filtrés, que le texte d'un roman dispense portent délibérément sur ce qui change ou va changer. Et les plus significatifs portent sur ce qui va changer à terme, le temps verbal d'élection du romanesque était sans doute non pas le futur mais (si le temps n'existe pas dans la conjugaison, c'est pourtant son mode de projection vers l'avant qui anime la fiction) le futur ultérieur.²⁹⁴

Ce passage souligne l'incompatibilité de langages temporels entre « vie courante » et « vie romanesque ». L'élection de la deuxième modalité dans les microrécits autobiographiques transforme le passé en pivot qui projette le sujet dans l'avenir. La peur de la matérialisation de l'événement, toujours retardé dans les fictions, est fréquemment thématisée. Dans un fragment, Gracq explique qu'après avoir suivi les répétitions de sa pièce théâtrale *RP*, quand le moment de la première approchât, il fut pris par la panique et voulut, un instant, empêcher la représentation :

Je dus me retenir à deux mains pour ne pas me précipiter vers le metteur en scène, Marcel Herrand, et lui dire : « On a eu de la distraction. Mais maintenant, il est temps d'arrêter ça, tout de suite. *Ça va trop loin.* »²⁹⁵

L'accomplissement est donc repoussé par l'écriture gracquienne. Ses reproches au cinéma sont à comprendre dans ce sens. Quand il voit le film de Delvaux inspiré de *RC*, Gracq est déçu par la matérialisation et l'immédiateté de l'image : « On me *montre*, ici et maintenant, ce qui n'avait

294

ELEE, p. 644.

295

L, p. 156.

lieu pour moi que pluriellement et problématiquement²⁹⁶ ».

Pour exister, le microrécit puise son énergie dans un passé qui n'existe que comme possibilité inaccomplie, projetée vers l'avenir, et qui transforme la rétrospection en prospection :

L'interdit qui m'arrête au moment de m'embarquer de nouveau sur l'étroite rivière immobile ne procède pas de la crainte de désenchanter un souvenir. [...] Les prestiges matériels que je prête à l'Èvre ne sont pas tous imaginés, et peut-être les trouverais-je encore intacts au long de cette promenade rétrospective que j'envisage quelquefois. Mais tout ce qui a la couleur du songe est, de nature, prophétique et tourné vers l'avenir, et les charmes qui autrefois m'ouvraient les routes n'auraient plus ni vertu ni vigueur : aucune de ces images aujourd'hui ne m'assignerait plus nulle part, et tous les rendez-vous que pourrait me donner encore l'Èvre, il n'est plus de temps maintenant pour moi pour les tenir.²⁹⁷

Cette stratégie est donc fictionnalisatrice dans la mesure où elle transforme la nature autobiographique de toute information, contenue dans les microrécits concernant l'enfance de Louis Poirier, de telle sorte que l'anecdotique est toujours à prendre au deuxième degré²⁹⁸. L'enfant n'explique en rien l'adulte, il le redouble plutôt. Tout, dans les microrécits où intervient cet adulte en miniature, converge vers un même effet : nous présenter un écrivain en puissance.

On comprend mieux dès lors que la description l'emporte sur la narration dans les fragments autobiographiques qui se réfèrent au présent ou au passé récent du narrateur. La destinée de l'enfant-écrivain accomplie, Gracq doit

296

L2, p. 300.

297

EE, p. 551.

298

Comme le montrent si bien les microrécits du piège à mouches et du boomerang que nous présenterons au dernier chapitre.

se tourner vers le passé pour retrouver ce mouvement proleptique qui fonde son écriture.

5.2. *Vers le non-temps*

Nous avons vu au chapitre précédent que Gracq n'introduit que peu de modifications dans ses manuscrits avant de les publier. L'on peut cependant trouver deux constantes dans ces modifications : la condensation et l'atemporalisation. D'une part, Gracq allège des textes jugés trop longs en concentrant leur développement sur une image ou une idée. De l'autre, il enlève non seulement la date d'insertion du fragment dans le cahier, mais aussi une bonne partie des indices énonciatifs temporels²⁹⁹. Dans les deux cas, les efforts de l'auteur convergent vers un affranchissement du fragment de la linéarité chronologique. Ces deux modifications coïncident avec celles, spontanées, que la mémoire impose au vécu : d'un côté elle simplifie et schématise, de l'autre elle reconstruit autour d'« une dominante forte³⁰⁰ » qui, dans le cas qui nous occupe, n'est pas temporelle mais thématique.

299

Cf. Bernhild BOIE, II, p. 1332.

300

Voir CGC, p. 945 et p. 979 et L2, p. 335.

5.2.1. *La scène itérative*

La modalité du *tempus* romanesque qui convient le mieux à cette double exigence est la *scène*, le plus souvent itérative. Celle-ci domine le microrécit autobiographique au détriment du *sommaire* (qui met déjà l'accent sur l'événementiel). La scène est introduite par une courte notation au passé qui nous situe dans le temps : « Quand j'arrivai à bicyclette juste après la guerre, à Saint-Vaast [...] ³⁰¹ ». La marque principale de la scène itérative est l'emploi de l'imparfait à valeur répétitive : « Quand je rentrais de l'université, je cherchais de loin à surprendre les queues arquées des écureuils ³⁰² ».

Le récit itératif ne conduit à aucune périodisation de la vie de Gracq. C'est la répétition qui est privilégiée : sorties un dimanche sur deux imposées par le lycée, les excursions à La Colinière ³⁰³, etc. Mais le recours à l'itération est surtout inséparable du brouillage temporel, dans la mesure où il permet d'isoler une séquence narrative — trajets du père, leçons de piano chez les demoiselles R., vacances ³⁰⁴ — et d'en exploiter toutes les possibilités de fictionnalisation sans se soucier de sa place dans l'axe temporel. Le récit itératif privilégie, en outre, la période de l'enfance, de telle sorte que les personnages du récit d'enfance semblent n'avoir aucun rapport entre eux, n'être intégrés dans aucune histoire.

301

CGC, p. 948.

302

L2, p. 379.

303

Voir *FV*, pp. 791-812.

304

Voir respectivement *L2*, pp. 349-353 ; *ibid.*, pp. 356-358 ; *CGC*, pp. 992-998.

5.2.2. *Le temps réversible*

Le narrateur affiche sa préférence pour les paysages qui lui permettent de retrouver, en dépit du passage du temps, les mêmes sensations. L'espace est parcouru à la recherche de son essence intemporelle :

Je ne découvre jamais sans un coup au cœur [...], les longues lignes ascendantes, solennelles de la planète presque meurtrie de soleil [...].³⁰⁵

Forêt de Fontainebleau, que je revisite chaque fois à la manière d'une cité des arbres [...].³⁰⁶

Lorsque le narrateur rend compte ailleurs des différentes visites réalisées à la Pointe du Raz, il conclut qu'à chaque fois, « c'était le même temps, la même lumière³⁰⁷ ». Comme la perception du sujet est axée sur le sensoriel et non pas sur l'événementiel, la superposition du passé et du présent, ou la prolongation du premier par le second, survient lorsqu'intervient la sensation liée au souvenir: l'odorat devient, par exemple, une puissante machine à effacer le temps qui permet de revisiter en imagination les lieux liés à l'enfance³⁰⁸.

305

CGC, p. 982.

306

Idem.

307

L2, p. 271.

308

Voir *L*, p. 219 ; *L*, p. 244.

La rétrospection autobiographique est ainsi minée par ce temps réversible qui vise à éliminer toute nostalgie du récit. Aux adolescents d'aujourd'hui, qui animent le café Molière de Nantes, « se surimposent [...] sans effort les fils de famille du premier quart de ce siècle³⁰⁹ ». La remontée de l'Èvre est dominée par « le sentiment immédiat qu'y règne toujours dans toute sa force le sortilège fondamental, qui est la réversibilité du Temps.³¹⁰ » Celle-ci est inscrite dans la morphologie même de l'espace — la configuration hydrologique de l'Èvre rapproche celui-ci de « certains fleuves fabuleux de l'ancienne Afrique, [qui] n'avaient ni source ni embouchure³¹¹ » —, voire dans l'histoire, où la répétition d'événements l'assimile au modèle temporel cyclique — le réaménagement des tramways nantais est une « nouvelle propre à [le] confirmer dans l'idée [...] d'un pouvoir de résurrection³¹² » de la ville.

Un moment du jour est particulièrement privilégié par sa capacité de brouiller les repères temporels du sujet : le soleil crépusculaire ou « embellie tardive » qui suggère « une halte possible dans le déclin », voire « une inversion du cours du temps ». Cette sorte d'oxymore temporel, jour et nuit à la fois, se trouve à la base de nombreuses images qui disent l'abolition du temps :

[...] jamais le soleil ne fut aussi frais et aussi jaune, aussi ancien et aussi

309

FV, p. 816.

310

EE, p. 548.

311

Ibid., p. 528.

312

FV, p. 781.

jeune que ce septembre-là sur les Zattere [...].³¹³

La réversibilité du temps permet à Gracq de conjurer tout sentiment lié à son passage inexorable. Le regard nostalgique reviendrait, comme le signale Starobinski, à résoudre « le rapport différentiel des temps au bénéfice du passé³¹⁴ », et à nier par là la nature prospective du passé gracquien.

313

L, p. 186.

314

Jean STAROBINSKI, 1970, p. 98.

6. *Conclusions au chapitre quatrième*

Comme nous venons de le voir, Gracq réussit à créer un personnage sans faille, une identité de soi à soi idéale que le lecteur tend — c'est la conséquence des nombreuses stratégies de fictionnalisation mises en œuvre par l'auteur — à assimiler aux personnages de fiction. Tout d'abord, la généricité lectoriale du fragment est neutralisée par l'emploi de marques syntaxiques (style agenda) et pragmatiques (opération d'effacement de la date, autodestination³¹⁵) qui renvoient au journal intime et que nie le plan sémantique en raison de l'adéquation entre le profil auctorial et celui du diariste, tracé par Béatrice Didier. Les dérivations génériques vers le domaine du collectif — mémoires et chronique, d'une part, et formes gnomiques, de l'autre — récusent, quant à elles, l'introspection autobiographique.

« Fatalité poétique » pour certains chercheurs, nous avons montré que le fragment est en fait, pour Gracq, un refuge. Face à l'impossibilité d'écrire des fictions, le fragment devient l'instrument d'une tentative d'autoplagiat qui cherche à réinstaller la fiction en dépit du régime factuel qui est celui de l'écriture fragmentaire. C'est par le biais du modèle romantique du fragment-hérissou que l'auteur parvient à mettre en place un projet d'écriture qui ne nie pas les récits, mais qui, bien que de manière discontinue — avec les conséquences fatales que cela entraîne pour l'autobiographie —, les prolonge. L'intertextualité gracquienne est une puissante machinerie de fictionnalisation. Le fragment, forme matricielle par excellence et non pas

315

L'autodestination ne saurait concerner chez Gracq que le moment de l'écriture. Comme nous le verrons au dernier chapitre, l'emploi de l'énallage établit en fait un dialogue très riche avec le lecteur.

genre, est le support idéal pour l'introduction des formes brèves, mais aussi pour celle du romanesque. Le souvenir-exemple subordonne la matière autobiographique au discours littéraire (et, plus rarement, au sociologique ou à l'historique, mais jamais au psychologique) qui agit à la manière d'un déclencheur narratif. La force centripète (fictionnalisation), exercée par l'intertextualité interne, est repérable, déjà sur le plan visuel, dans la mise en abyme typographique du fragment qui mime la phrase déferlante des fictions. L'autoréférence établit un dialogue interfragmentaire qui, jusqu'à un certain point, vient atténuer le caractère discontinu du fragment. Le dispositif autoréférentiel, qui connecte M1 et M2, introduit les fictions gracquiennes dans le fragment et fait du second une réécriture des premières qui se rapproche de l'autoplégat. La rupture M1-M2, qu'introduit la citation, première modalité de l'intertextualité externe examinée, est atténuée par des procédés syntaxiques (insertion dans la phrase) et sémantiques (appropriation). La référence, quant à elle, met en place un dispositif intertextuel à amplitude variable susceptible d'adopter une forme exponentielle ou de donner lieu à l'hypotypose et à la vérification.

Le traitement fictionnel des thèmes du récit dans le fragment est observable dans la continuité thématique et stylistique, ainsi que dans la poétisation de l'événement, qui entraîne la modalisation d'irréalité et la thématisation de la fiction.

La valorisation du temps sous les formes du « plus que passé » et du « futur ultérieur » constitue, d'une part, un puissant moteur d'irréalité au même titre que la poétisation et, de l'autre, un mécanisme de rapprochement vers la fiction, présidée par une forte projection diégétique vers l'avant. Le caractère rétrospectif de l'autobiographie est également miné par la mise en place d'un temps réversible.

Gracq parvient ainsi à contester la théorie de l'imitation, qui voit la fiction

en termes de simulacre de la réalité, en inversant les rôles : il ne peut présenter la réalité que comme simulacre de ses fictions. L'auto(bio)graphie de Gracq est donc l'histoire discontinue d'une vie qui tente, par tous les moyens, de s'ajuster à ses modèles littéraires, mais, comme nous le verrons au prochain chapitre, cette adéquation ne se réalise pas de manière entièrement satisfaisante.

Chapitre cinquième

Fissures

Je retournerai hanter ma parfaite image
Liberté grande

O. Introduction

L'analyse détaillée de ce que nous avons appelé « stratégies de fictionnalisation » dans les chapitres précédents du présent volet n'aurait-elle servi qu'à montrer le bien-fondé de la critique mimétique quand elle affirmait que le *Moi des fragments* s'écrit « dans la même écriture que sa fiction¹ », voire que les microrécits autobiographiques contenus dans les fragments « sont des fictions au même titre que les récits² » ? Force est de reconnaître que tant du point de vue de la *généricité lectoriale* — la fictionnalisation rend le pacte autobiographique ambigu sur les plans pragmatique et textuel — que du point de vue de la *généricité auctoriale* — avec l'emploi aléatoire des nominations génériques (roman, récit, livre) et les déclarations anti-autobiographiques de Gracq —, l'autobiographie est déniée, récusée et surtout, subvertie. Il ne nous resterait qu'à mettre le point final à cette étude en reconnaissant « d'Argol à *La Forme d'une ville* l'effet d'un texte unique³ » s'il ne subsistait quelques questions.

Afin de montrer que la différence entre fiction et non-fiction relève en

1

Bruno VERCIER, 1981, p. 147.

2

Élisabeth CARDONNE-ARLYCK, 1981, p. 519.

3

Bernard VOUILLOUX, 1986a, p. 160.

dernière instance de l'ordre du contractuel, nous avons évoqué, avec l'exemple de Jacques Brenner, la possibilité de publier un même texte sous une dénomination générique tantôt factuelle, tantôt fictionnelle. Or cette possibilité n'est pas envisageable dans le cas qui nous occupe, ce qui prouve que, bien que subordonnées au contractuel, les différences entre les deux volets se laissent sentir aussi sur le plan de la réalisation textuelle⁴. Appliquées à des textes de diction, les stratégies fictionnalisatrices ne sauraient se débarrasser de leur nature prothésique en raison de la distinction entre forme et fonction, effectuée par Elisabeth Bruss, en vertu de laquelle la réception d'un même phénomène narratif est modifiée en fonction du pacte de lecture : le lecteur des textes de non-fiction perçoit les stratégies fictionnalisatrices mais ceci ne l'amène pas de façon indéfectible à y voir une continuation des récits : la forme discontinue des premiers l'en empêche. Nous avons vu par ailleurs que la fictionnalisation se trouve concentrée dans les microrécits en raison de la force centripète exercée par le modèle romanesque. Or les microrécits ne constituent qu'une partie relativement importante dans l'ensemble de la production de non-fiction. Si le microrécit, en raison de sa visée rétrospective, constitue — paradoxalement — la modalité d'écriture du Moi qui se rapproche le plus des paramètres donnés par Lejeune dans sa définition, tous les fragments sont concernés par l'espace autobiographique tel que nous l'avons défini : l'espace où le Moi se dit de manière discontinue et radiale en actualisant l'axe synchronique de la temporalité. On pourrait arguer que cet espace correspond, comme le dit l'auteur, à la biographie de l'écrivain et non pas à celle de l'homme. Sans nier le poids de cette biographie de l'imaginaire à propos de laquelle l'auteur

4

Voir par exemple l'analyse de Pascal IFRI (1991) sur les différences, du point de vue de la focalisation, entre deux textes de GIDE : un récit autobiographique (*Si le grain ne meurt*) et un récit fictionnel (*L'Immoraliste*).

déclare ne rien cacher au lecteur, nous verrons qu'il n'en va pas tout à fait ainsi, et que quelques fissures viennent faire basculer sa distinction entre *soma* et *germen*. C'est justement sur ces fissures que nous voulons centrer notre étude à présent. L'artifice de la fictionnalisation qui puise ses sources dans cet *absolu littéraire* romantique que nous avons abordé au premier chapitre ne peut, coexistant comme il le fait avec un contrat de lecture factuel, aboutir à une fiction en toutes lettres :

El claroscuro romántico buscaba imponer el artificio como no-artificio; quería que la máscara del yo estuviese pegada a la piel del actor y que arte y vida fueran una sola cosa. Pero, aún soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido que no se acoplan a la máscara crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico [...].⁵

Nous allons donc tenter de montrer maintenant que le projet de fictionnalisation des fragments ne saurait pas être, malgré tout ce que nous avons dit jusqu'à présent, une réalisation achevée, mais plutôt une aspiration qui demeure partiellement inaccomplie.

Pour ce faire, nous passerons en revue les éléments qui nous permettent de singulariser le volet gracquien de non-fiction (ce que l'auteur ne fait jamais en dehors des rares déclarations, déjà examinées, concernant son passage à l'écriture fragmentaire) du point de vue de la réalisation textuelle : l'uniformisation de la voix narrative — le narrateur devient, dans les fragments, le creuset où viennent converger toutes les voix éparses dans les récits —, l'évacuation du narratif au bénéfice du descriptif et la sélection thématique partielle — prenant toujours comme point de référence la

5

Nora CATELLI, 1991, p. 11.

fiction.

Nous verrons ensuite que cette uniformisation de la voix narrative n'aboutit pas pour autant à la mise en place d'un narrateur-héros comparable aux héros des fictions. Le personnage nommé Julien Gracq constitue en fait un amalgame de deux Moi qui ne parviennent jamais à s'unifier en formant un tout cohérent du point de vue actantiel et que nous avons appelé respectivement *Moi fort* et *Moi faible*. L'étude de cette hétéronymie (soi-même comme un Autre) mise en place dans le fragment serait sans doute incomplète si nous ne nous interrogeons pas sur ce qui nous paraît l'enjeu fondamental de l'espace autobiographique gracquien : l'Autre. Comme le signale Bakhtine :

Dans la vie que j'éprouve de l'intérieur, je ne puis par principe vivre les événements de ma naissance et de ma mort ; dans la mesure où ce sont les *miens*, ils ne peuvent devenir des éléments de ma propre vie. [...] Les événements de ma naissance, de mon être-au-monde valorisé, et enfin de ma mort ne s'accomplissent pas en moi ni pour moi. Le poids émotionnel de ma vie *dans son entier* n'existe pas pour moi-même. Seul l'autre possède les valeurs de l'être d'une personne déterminée.⁶

L'Autre, dont Gracq réussit à s'affranchir dans le fragment, est fortement lié chez lui à la notion de Temps historique qu'il récuse également. Le fragment permet au narrateur de se libérer de l'agression à l'intégrité du héros que représentait toujours l'Autre dans les fictions.

6

Mikhaïl BAKHTINE. « L'auteur et le personnage dans l'activité esthétique ». *Voprosy literatury*, n° 12, 1978, pp. 92-93. Cité par Tzvetan TODOROV, 1981, p. 150.

1. *Du récit au fragment (bis)*

Un long chemin, reconnu par l'auteur lui-même quand il évoque la singularité de chacun de ses ouvrages, sépare *CA* des livres de fragments gracquiens :

Il arrive de se dire — tout en sachant fort bien que c'est *de vous* : “Comment ai-je pu écrire ça?”. Disons si vous voulez, qu'à travers la série échelonnée de mes livres, “ce que j'ai été” offre parfois quelque résistance à “ce que je suis”.⁷

Par le choix de cet intitulé, nous voulons rendre compte de tout ce qui, jusqu'à un certain point, va à l'encontre de cette tentative gracquienne d'intégrer les deux volets de son œuvre dans un continuum par le biais de l'auto-imitation et de la reprise du modèle romantique du fragment-hérisson examinée au point 2 (*Du récit au fragment*) du chapitre précédent. Nous analyserons d'abord les limites de ce continuum du point de vue de la voix narrative et de l'uniformisation des voix, observable aussi bien dans la fiction que dans la non-fiction. Puis, nous explorerons les différences que le fragment vient introduire dans les rapports narration/description. Pour finir, nous aborderons les principales absences et nouveautés thématiques du fragment par rapport au récit.

7

« Entretien avec Jean Carrière », II, p. 1258.

1.1. Voix

La pertinence de l'étude de ce paramètre en tant que critère permettant de distinguer le volet de fiction de celui de non-fiction semble très discutable si nous pensons que les récits de Gracq se situent aux antipodes du discours dialogique théorisé par Bakhtine⁸. Comme nous l'avons déjà signalé, Gracq refuse aussi bien l'introspection psychologique que le *chronotope*⁹ réaliste, de telle sorte que l'on pourrait considérer jusqu'à un certain point que les différents personnages qui peuplent les récits constituent autant de projections narcissiques du Moi. Et pourtant, et voici notre intitulé justifié, ces personnages ne sauraient pas se résorber entièrement dans celui du héros.

1.1.1. Narrateur et uniformisation des voix

Malgré la place très inégale du dialogue dans les récits gracquiens de fiction (hétérodiégétiques)¹⁰, il est une constante indéniable : il n'y a pas de

8

Voir Tzvetan TODOROV, 1981, pp. 292-293.

9

C'est-à-dire le rapport au temporel et au spatial appliqué à un genre, à un sous-genre ou à un auteur. Cf. *ibid.*, p. 129.

10

Tout à fait inexistant dans *CA*, *R* et *Pi*, peu fréquents dans *BF* ou *RC*, très importants dans *RS* et *BT* (avec 45% et 40% de dialogues respectivement). Cf. Michel MURAT, 1983, p. 180.

« confrontation de deux consciences pleinement autonomes¹¹ » à proprement parler : l'interaction polyphonique est sapée par le monologue du narrateur mis dans la bouche des différents personnages. Voici, à titre d'exemple, deux cas paradigmatiques de ce phénomène d'uniformisation des voix actantielles tirés de *BT* et possédant chacun, au départ, un dispositif énonciatif propre. Il s'agit des récits de l'enfance de Christel et d'Allan. Le premier est, en principe, rédigé au discours direct : c'est Christel qui, à la première personne¹², raconte son souvenir dans un dialogue. Mais une notation du narrateur — Gérard, l'auteur du journal — précédant entre parenthèses le récit inséré dans le dialogue vient infirmer la facture directe du premier :

-J'aimerais, Christel, que vous me parliez de votre enfance (je rédige tout ceci à la manière d'un reportage, négligeant tout ce qui ne servait pas directement de ma part à relancer la conversation. À quoi bon ? Le dialogue, au demeurant, m'est toujours apparu — neuf fois sur dix — comme un monologue à peine dirigé — toujours l'un des deux, en proie à ses démons, tenant le sceptre, comme disaient les salons élégants).¹³

Comme le signale Käte Hamburger : « dans le discours direct, chaque personnage apparaît dans son être-pour-soi, dans sa réalité indépendante de

11

Ruth AMOSSY, 1980, p. 167.

12

Nous avons dit que les récits de Gracq, tant s'ils sont rédigés à la première personne ou à la troisième, épousent le point de vue du héros. Comme le signale Lubomir DOLEŽEL ([1980], 1997, pp. 107 et *ssq.*), bien que le narrateur assume toujours le rôle de construire le monde narratif, le narrateur à la première personne ne pourra pas présenter un monde de faits narratifs indiscutables (comme c'est le cas pour les moulins du *Quichotte*) au même titre que celui à la troisième personne, mais un monde de croyances qui concerne seulement le narrateur. Ceci veut dire que la première personne n'est pas seulement un indice de subjectivité, comme il a été soutenu traditionnellement, mais aussi que l'authentification des faits narratifs qu'elle raconte est plus fragile.

13

BT, p. 109.

tout contexte énonciatif¹⁴ ». Le narrateur de *BT* s'attribue le privilège de transformer le discours direct en discours indirect libre. Ce faisant, il superpose deux instances d'énonciation ce qui entraîne la recomposition des paroles de Christel en les résumant par exemple ou en les interprétant.

Le récit d'Allan¹⁵, quant à lui, provient d'une lettre adressée à Gérard que celui-ci « recopie à peu près ». Sans prétendre épuiser ici cette question, on voit que dans les deux cas il semble difficile de mettre directement des récits autobiographiques dans la bouche des personnages : la volonté unificatrice du narrateur¹⁶ viendrait, dans les fictions, effacer en bonne partie la singularité des voix des personnages. Comme le signale Ruth Amossy, le narrateur du journal de *BT* « se donne comme centre et origine absolue : c'est son discours qui crée les autres [...], les manie au gré d'une volonté quasi-démiurgique¹⁷ ».

Nous voyons pointer ainsi, sur le plan énonciatif, une force centripète qui tend à assimiler le discours rapporté de la fiction au discours à la première personne des fragments¹⁸. Dans les deux cas, l'auteur se sert de la matière

14

KÄTE HAMBURGER, [1958]. (1986), p. 282.

15

Ibid., pp. 133-143.

16

Qu'il faudrait appeler narrateur second pour le distinguer du narrateur premier qui s'exprime dans le prologue et qui va prendre le relais de Gérard après avoir reproduit son journal pour finir la narration de l'intrigue à la troisième personne (*cf.* *BT*, p. 222).

17

Ruth AMOSSY, 1980, pp. 163-164.

18

Rappelons que la critique oppose souvent roman et récit en raison de la tendance polyphonique du premier et monodique du second. Voir par exemple Jacques LECARME *et al.*, 1997a, p. 26.

autobiographique pour la mettre dans la bouche de ses personnages. Aussi le récit de Christel aborde-t-il l'opposition dedans/dehors, qui avait dominé l'enfance de la jeune femme quand elle était interne dans un « pensionnat triste¹⁹ », et qui constitue le *leitmotiv* de *FV*, centré sur la période de l'internat de l'adolescent Poirier à Nantes. La révélation que supposa pour Christel sa première représentation d'opéra, *La Tosca*, constitue également une constante dans les fragments²⁰. Dans le récit d'Allan, nous trouvons de même de nombreux éléments autobiographiques : il s'agit d'un élève brillant, que les auteurs classiques laissent indifférent, mais qui « lisait avec ravissement, avec emportement²¹ », tout comme le jeune Louis Poirier à Nantes. Cependant les deux biographies d'enfance ne se confondent pas. Comme le signale Philippe Hamon, « le portrait n'est pas le seul endroit du texte qui, à la fois, fonde et pose l'effet-personnage²² ». D'autres traits différentiels de type fonctionnel (tuer, désirer, voler, tromper) ou modal (vouloir, savoir, pouvoir) « constitue[nt] plus spécifiquement et plus dynamiquement le personnage comme actant », car c'est par le biais de ces traits que se « définit une *relation* entre deux ou plusieurs acteurs (tuer → X tue Y ; vouloir → X désire l'objet Y ; tromper → X donne un faux savoir Y à Z) », que le personnage est engagé « dans des développements séquentiels à transformations » (le processus d'un meurtre, par exemple, depuis le projet jusqu'à ses conséquences) et se réalise « le passage d'un état à un autre » (d'innocent à coupable, pour rester dans

19

BT, p. 109.

20

Voir notamment *FV*, p. 817 et *L2*, p. 287 et p. 294.

21

BT, p. 135.

22

Philippe HAMON, 1983, pp. 185-186.

l'exemple du meurtre)²³.

C'est dans ce sens que nous préférons parler d'actant et non pas de personnage, afin de mettre l'accent non pas tant sur sa « représentation anthropomorphique » que sur sa « position d'opérateur d'actions sur le parcours narratif²⁴ ».

Sans enlever donc de l'importance à la dimension narcissique des actants gracquiens, on ne peut faire l'impasse sur le fait que les actants de *BT*, et du reste des fictions, s'opposent entre eux en fonction de leur rentabilité diégétique ; autrement dit, ils ont beau être des projections du Moi²⁵, il existe tout de même dans le récit une *syntaxe des actants* par le biais de laquelle chaque personnage a une fonction sur le plan anecdotique et/ou sur le plan symbolique.

Si les deux biographies examinées (Allan et Christel) ne sont pas superposables, c'est justement parce que la sélection de la matière autobiographique va être, dans chaque cas, adaptée au personnage qu'elle concerne afin de fournir, malgré tout, une certaine consistance indispensable à son existence actantielle et au rôle qu'il tient dans l'intrigue. Ainsi, Christel est un personnage passif qui attend l'avènement d'une révélation que va incarner Allan. Le récit de la jeune femme sera par conséquent focalisé, du point de vue de la sélection thématique opérée sur la matière autobiographique, sur cet avènement que représente le dernier acte de *La Tosca* : « c'était la vie au sein de la mort, une vie levée derrière le tombeau,

23

Ibid., p. 186. Claude BREMOND, quant à lui, désigne par le terme *fonction* « l'attribution à un sujet-personne d'un prédicat » (1973, p. 134).

24

Paul RICCEUR, 1990, p. 173.

25

Ce qui est d'ailleurs plus applicable à *CA* qu'au reste des récits.

un chant de triomphe de l'amour au-delà même du coup de grâce²⁶ » et qui annonce la fin du récit. Le récit de l'enfance d'Allan, lui, laisse de côté l'attente passive qu'incarne Christel pour nous montrer un personnage en révolte permanente, un leader charismatique dont la destinée est d'être suivi par les autres.

Le dénouement de *BT* cristallise d'ailleurs ce clivage en deux versants d'une base autobiographique commune : Allan n'a d'autre issue que le suicide pour continuer de susciter la fascination chez Christel et chez les autres vacanciers de l'Hôtel des Vagues. Les propos qu'il prononce avant de mourir attestent de l'accomplissement de cette destinée provoquée de manière passive par Christel, qui comprend trop tard son erreur :

Oui, Christel, vous m'aimez. Mais j'ai tout brouillé. Vous ne m'aimez que mêlé à ma mort. [...] J'ai signé le pacte. Qui puis-je être encore pour vous *sauvé*? Quand vous m'avez aimé vêtu, resplendissant, caché de tout mon manteau de sang — mêlé à lui comme un roi à sa pourpre royale...²⁷

La variation dans la focalisation thématique pour chaque microrécit fictionnel est ainsi motivée par les traits différentiels qui permettent de distinguer les deux actants et qui répondent aux besoins diégétiques du récit. Elle limite ainsi l'uniformisation des deux passages sur le plan de la voix et de l'origine commune de la matière autobiographique recréée.

26

BT, p. 111.

27

Ibid., p. 262.

1.1.2. *Limites*

Si la focalisation thématique des microrécits autobiographiques n'est pas absente des fragments, elle n'est pas due à la rentabilité diégétique du personnage Gracq dans une histoire, mais à la subordination au discours littéraire. En effet, si l'on prend plusieurs fragments qui abordent un même épisode de la vie de l'auteur, on constate, comme dans le récit, que leur focalisation thématique diffère à chaque fois. Ainsi, dans l'essai « Lautréamont toujours²⁸ », le microrécit autobiographique sur l'internat de Nantes est précédé de quelques pages où Gracq analyse la part de responsabilité d'une scolarité répressive dans la formation de la personnalité littéraire de Lautréamont, considéré ici en tant que précurseur du surréalisme. Il s'agit donc d'un souvenir exemplificateur, subordonné au discours littéraire dans lequel il est inséré²⁹, qui va se centrer sur une époque, les années 1920 à Nantes et l'éclosion du surréalisme, où règne une ambiance de provocation et de licence :

Chaque nuit, sabbat sous les combles, où les évadés du dortoir, apeurés et ravis, accédaient, toutes lumières éteintes, vers minuit, agitant d'inénarrables liquettes, festoyant de boîtes de sardines et souillant à plaisir la citerne qui alimentait les cuisines, puis s'y baignant — roulement de tam-tam dément des poings sur des cloisons de bois, que j'entends encore

28

Voir *P*, pp. 898-899.

29

On pourrait se demander jusqu'à quel point la dissertation littéraire n'est pas, elle aussi, contaminée par le récit autobiographique, bien que celui-ci reste subordonné à la première. En effet, après avoir lu le récit, l'essai dans lequel il est inséré acquiert, à rebours, une coloration autobiographique, surtout si l'on considère que bon nombre des affirmations, des opinions et des jugements de valeur qui constituent le discours pourraient concerner aussi bien l'objet d'étude que le narrateur. Par exemple, l'affirmation selon laquelle l'éducation rationnelle « tend à faire de l'individu un être à jamais déchiré, irréconcilié, privé de *porte de sortie* », nous la trouverons aussi, reformulée, dans *FV*. Le souvenir proprement dit déborde ainsi le cadre du récit et s'infiltré dans le discours critique.

se prolonger une nuit, sans arrêt, de dix heures à quatre heures du matin [...].³⁰

Cette focalisation thématique³¹ est renforcée par l'accumulation de faits divers tenus pour scandaleux à l'époque et culminant — « l'apothéose fut³² » — sur l'anecdote de la distribution des prix pendant laquelle :

quelques douzaines de lits, projetés du dortoir du second étage, venaient s'écraser sur le pavé de la cour. L'administration finit cette fois par avoir grand-peur. En voyant le film de Vigo, *Zéro de conduite*, je rentrais chez moi [...].³³

Le discours s'érige également en adjuvant du récit et renforce l'orientation de celui-ci : « Comment faire sentir à qui ne l'a pas éprouvé par lui-même à quel point ces minimes, ces graves incidents, peuvent être vécus surréellement [...] ?³⁴ ».

Nous retrouverons certes cette ambiance de révolte dans *FV*, mais le Nantes de *FV* ne se résume pas à la, si l'on peut dire, capitale du vice que nous

30

P, p. 898.

31

Dont l'effet pervers est la multiplication des jeux de miroir entre fiction et non-fiction, car ce microrécit se rapproche à son tour du récit d'Allan que nous venons de présenter.

32

P, p. 899.

33

Idem.

34

Idem.

présente le microrécit examiné. Le discours littéraire *surdétermine*³⁵ dans le fragment l'émergence de la matière autobiographique, de telle sorte que, comme dans la fiction, l'éclairage reste singulier pour chaque microrécit.

Or le rapprochement fiction/non-fiction a pourtant des limites, surtout lorsque le microrécit n'est pas déclenché par le discours littéraire. C'est le cas du fragment, déjà présenté³⁶, où il est question d'une étudiante avec qui le narrateur se perd dans un campus américain et que nous avons rapproché du passage de *BF*, où est narrée la rencontre entre Mona et Grange. Outre le fait que cette étudiante ne fait pas, à la différence de Mona, l'objet d'un portrait, la rencontre avec Mona donne lieu à un long récit³⁷ qui encadre un dialogue et où sont introduites les composantes essentielles du rapport — d'abord heureux, puis angoissant : Grange finira par éloigner de lui Mona et restera seul jusqu'au bout — qui s'établira entre les deux actants. Cette rencontre se poursuivra dans l'intimité chez la jeune femme et constituera le premier épisode d'une relation qui tient une place essentielle dans la diégèse de *BF*. Or tout ce que nous savons sur l'étudiante américaine du fragment est dans le passage cité plus haut. Le lecteur ne peut placer l'étudiante au centre d'une histoire qui n'existe pas puisqu'elle n'est pas racontée. La scène du campus ne trouve pas de suite ailleurs, il n'y a donc pas de « développement séquentiel » possible, d'enchaînement avec d'autres scènes qui se seraient passées, après ou avant, ce qui fait qu'il est par ailleurs impossible de savoir

35

Nous empruntons ce terme à Michel RIFFATERRE pour qui la *surdétermination* est ce « pouvoir que les mots ont d'engendrer des séquences associatives relativement indépendantes de la réalité » (1979, p. 251) sur laquelle se base la fonction poétique.

36

Cf. p. 388.

37

Cf. *BT*, pp. 26-35.

à quel moment de l'hypothétique (car il n'est pas mis en écriture) développement séquentiel se situerait la scène mentionnée. Même dans les cas de récurrence d'un personnage, le fragment élimine la possibilité d'ériger celui-ci en actant au même titre que dans les récits. Si l'on prenait, mettons, toutes les occurrences du père de l'auteur dans le volet de non-fiction, on n'obtiendrait pas un *effet-personnage*, tel qu'il est défini par Philippe Hamon, mais un ensemble hétéroclite de notations narratives et descriptives dépourvues de direction, incapables, car n'étant pas insérées dans une histoire (et c'est bien évidemment l'avantage anti-autobiographique du fragment), de converger vers cet *effet-personnage* des récits.

L'uniformisation des voix qui rapproche le récit du fragment (force centripète) trouve ainsi une limitation dans le morcellement et la discontinuité diégétiques auxquelles sont condamnés les microrécits des fragments. Voici donc la force centripète exercée par l'uniformisation des voix à laquelle tend le récit contrecarrée par la force centrifuge qu'exercent les traits différentiels, qui, dans le récit, constituent le personnage dans la mémoire du lecteur ainsi que dans son horizon d'attente, et qui sont absents des fragments.

Néanmoins, le discours rapporté va être presque exclusivement banni des fragments, où l'Autre est, essentiellement, un être privé de parole. Le narrateur ne va plus nuancer ses propos, ni les adapter, comme le narrateur du journal de *BT*, à sa propre voix. Il va tout simplement les supprimer, à quelques exceptions près. Mais ne nous avançons pas.

1.2. *Narration/Description*

Voyons maintenant comment le fragment bouleverse les rapports narration-description des récits.

1.2.1. *Lieux*

Le régime factuel impose un traitement différent des lieux qui échappent aux efforts de fictionnalisation observés au chapitre précédent.

Le plus frappant est sans doute l'irruption généralisée du réel à travers l'avalanche de toponymes de non-fiction :

Ajaccio : plage de l'*Ariadne* [...].³⁸

Ce qui frappe d'abord dans le paysage de Suède et de Norvège [...].³⁹

Ces toponymes, qui font l'objet d'un discours évaluatif de la part du narrateur, font pendant aux toponymes inventés des fictions : « Dans un ouvrage de fiction, il ne m'est pas possible de laisser subsister un seul lieu réel⁴⁰ ». La motivation sémantique qui se trouve à la base du nom propre dans le texte de fiction se voit ici bouleversée par l'emploi de noms qui

38

CGC, p. 946.

39

L2, p. 393.

40

ELEE, p. 632.

renvoient au langage ordinaire. Si le pouvoir poétique du nom de lieu n'est pas épuisé pour autant, il est désormais restreint à son corps matériel⁴¹ et il exerce, tout au plus, exerce sa signification sur l'espace — et non pas sur les actants ou sur les événements, inexistants dans les fragments — qui fait l'objet d'un traitement essentiellement descriptif. Le recours à des toponymes non fictionnels a en effet pour corollaire la prolifération de termes empruntés à la géographie qui s'insèrent dans un discours non plus analogique, comme dans les récits, mais explicatif-descriptif. Le toponyme ne forme pas, avec le reste de noms propres, de denses réseaux métaphoriques, comme ceux que l'on trouve, par exemple, dans *RS* et qui ont été analysés par Michel Murat⁴². La « saturation figurale » des récits est ainsi court-circuitée par l'irruption du réel.

Mais la différence de nature entre lieux de fiction et de non-fiction ne provient pas seulement du toponyme, selon qu'il est répertorié ou non dans un atlas, mais du fait que les premiers sont forcément le résultat d'une synthèse. Comme le dit l'auteur lui-même :

Tous ces paysages des romans sont des paysages synthétiques. Évidemment ils se souviennent des paysages réels mais ils sont recomposés, souvent fondus l'un dans l'autre. Dans le *Balcon en forêt*, Moriarmé, c'est Monthermé, mais c'est Revin aussi par certains côtés. La route qui va vers l'Ardenne est la route qui part de Revin, mais la vue de la boucle est plutôt celle de Monthermé et ce n'est jamais tout à fait le réel. Moriarmé vient de Monthermé et aussi de Morialmé, qui est un village au bord de

41

« Les anciens noms [...] avec leurs terminaisons fréquentes en *ière*, en *eau* ou en *ais*, si bien accordées à la toponymie rurale de la région (La Tortière, La Jonnelière, La Morrhone — La Barbinais, La Refoulais, La Hunaudais — Le Landreau, le Grand Blottereau, le Port Communeau), [...] font penser à des inclusions campagnardes intactes, conservées au milieu de la substance urbaine dans leur fraîcheur originelle. » (*FV*, p. 873).

42

Cf. Michel MURAT, 1983, vol. 1.

l'Ardenne [...].⁴³

Gracq choisit donc les lieux de fiction en fonction de leur adéquation à ses critères d'idonéité. Dans les fragments, et ceci explique l'importance du discours évaluatif, il est obligé d'adapter les lieux réels aux critères d'idonéité que dicte le modèle fictionnel. Cette adaptation du toponyme réel entraîne irrémisiblement l'introduction du discours évaluatif négatif dans les cas de non-adéquation au modèle : si la recomposition des lieux de fiction permettait à Gracq de mettre de côté tout ce qui ne s'adaptait pas à son esthétique paysagère, nous assistons, dans le fragment, à l'irruption de lieux qui, de manière totale ou partielle, ne sont pas en conformité avec cette esthétique :

Nulle image gracieuse, nul fantôme tendre, nul siège, nulle bataille ne vient embellir dans mon imagination cette laide dégringolade au fil des pentes bossues des maisons noires et des toits aux couleurs acides [...].⁴⁴

Lyon, la ville à laquelle se réfère Gracq dans ces lignes, ne peut faire l'objet d'aucune fictionnalisation car aucun élément intertextuel, ni historique ni littéraire, ne permet de la rapprocher du volet de fiction. Son existence n'étant pas justifiée par les paramètres esthétiques gracquiens, celle du sujet qui n'existe que par l'espace dans lequel il évolue, est également en danger : « Les quais de sa gare, dans la grisaille du petit matin, entre tous les quais m'ont toujours paru des quais où se pendre⁴⁵ ». L'espace autobiographique

43

« Entretien avec Jean-Louis Tissier », II, p. 1207.

44

L, p. 239.

45

Idem.

n'exclut pas, on le voit, tout ce qui échappe aux canons fictionnels. Le Moi du fragment se construit aussi bien par ses préférences que par ses haines (ceci est, nous allons le voir au point 2, particulièrement observable dans le cas du discours critique), de telle sorte que le résidu, le *soma* paysager a, comme ici, une place dans le fragment à travers le discours évaluatif défavorable :

Ce sont ici [le Roussillon] les montagnes d'une Méditerranée sans cigales, et sans ces odeurs cireuses et balsamiques qui montent du maquis : une vue du Midi sous verre où le soleil ne lève pas ce crépitement d'élytres et ces remous épicés dans lesquels on se meut comme dans un bain.⁴⁶

En signalant, par le biais de marques de la privation et de la négation (« sans », « ne pas »), l'écart par rapport au modèle, en disant tout ce que le lieu n'est pas, celui-ci trouve, malgré son inadéquation au canon fictionnel, un espace propre dans le fragment. Ce procédé, dont le corrélat est l'opération de vérification déjà examinée au chapitre précédent, atteint son point culminant dans *ASC*, où l'espace n'existe que par la superposition des différentes couches historiques et s'érige ainsi en anti-modèle du paysage synthétique des fictions. Le fait de consacrer tout un ouvrage à exprimer la non-adéquation de la réalité aux canons fictionnels, et, plus largement, littéraires, prouve bien les limites de l'assimilation du volet de fiction à celui de non-fiction.

Ce qui précède peut s'appliquer également à la coordonnée temporelle. La présence, à l'intérieur des fragments, de quelques marques de datation temporelle rapprochent, comme nous l'avons vu, le fragment du journal intime :

46

L2, p. 269.

Ce sont toujours de superbes pages, et beaucoup moins vieilles, à notre jugement de 1986, que les vers de Chénier [...] ⁴⁷.

Il est difficile, en 1978, d'imaginer qu'il y a deux siècles [...] ⁴⁸.

Ces images du mythe moderne [...] sont en 1975 partie de notre *donne* sensible [...] ⁴⁹.

Ces marques sont à la base d'un discours évaluatif sur des périodes ou sur des événements historiquement datés. Ceux-ci contrastent avec l'époque indéterminée que recréent les récits, si l'on excepte quelques-uns des récits-charnières⁵⁰.

1.2.2. *L'évacuation du narratif*

La profusion toponymique n'est que la manifestation la plus immédiate du poids de la coordonnée spatiale et de la description dans le fragment. On

47

CGC, p. 1082.

48

ELEE, p. 760.

49

« Stanislas Rodanski, *La Victoire à l'ombre des ailes* », II, p. 1124. D'autres fois, le déictique établit un lien temporel entre deux fragments : « Une page de *Rome, Naples et Florence en 1817* de Stendhal, me confirme dans ce que j'écrivais il y a quelques jours [...] ». *L2*, p. 298.

50

BF, R, Pi, RC, dans l'ordre de publication, c'est-à-dire les fictions qui ont été rédigées pendant la période où Gracq avait déjà commencé à écrire des fragments et qui constituent un domaine d'exploration vers une nouvelle forme d'expression. Cf. chapitre précédent : p. 333, note 75 et p. 344, note 107.

peut dire que le *lieu* est ce qui reste, dans le fragment, de la diégèse des récits. Dépourvu de coordonnée temporelle (à l'exception bien entendu des microrécits), le fragment n'est plus le réceptacle d'aucune histoire, mais bien l'*espace* où le lieu reçoit un traitement fondamentalement descriptif. Considérant les êtres, les objets ou les lieux dans leur simultanéité, la description « envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace⁵¹ ». La pléthore descriptive au détriment de la narration constitue sans doute la différence fondamentale, sur le plan de la réalisation textuelle, entre fragment et récit. La description n'est pas déclenchée, comme dans la fiction, par les déplacements d'actants, de temps et de lieu⁵². La description paysagère a, chez Gracq, une forte connotation picturale. Une série de fragments appartenant à *L2* et consacrés à Sion, lieu de vacances de l'auteur, choisit, significativement, un genre pictural pour titre — « *Marines*⁵³ » —, qui convient très bien à la succession de tableaux encadrés par des blancs qui la forment.

Les microrécits mettent, en outre, l'acte de la remémoration au premier plan : la narration rappelle l'écart temporel en revenant sans cesse au présent. Cette oscillation entre discours et récit s'érige en dominante temporelle des fragments. L'emploi d'incises à caractère discursif qui coupent le récit permettent de le modaliser :

51

Gérard GENETTE, 1969, p. 59.

52

Voir Philippe HAMON, 1981, p. 181.

53

Cf. L2, p. 359 et *ssq.*

Un léger vent de folie, à ce qu'il m'a toujours semblé (mais j'étais très jeune), soufflait avec la fin de la guerre sur cette ville curieuse [Nantes] où deux ans auparavant Jacques Vaché venait de se suicider dans les conditions que l'on sait.⁵⁴

L'envahissement du récit par le discours va avoir plusieurs conséquences. En premier lieu, la linéarité de l'axe événementiel va être constamment brisée. Au combat efficace de cette linéarité mené par l'auteur, en dehors du fragment — moyennant le collage de textes dépourvus de continuité du point de vue chronologique — vien s'ajouter maintenant celui livré dans le fragment.

En deuxième lieu, le point de vue privilégié va être celui du sujet de l'énonciation et non pas celui de l'objet de l'énoncé, qui reste toujours subordonné au premier⁵⁵. La primauté du discours sur le récit favorise par conséquent la modalisation de la matière autobiographique ainsi que sa présentation lacunaire. Les blancs de l'autobiographie sont remplacés par le discours, véritable « ciment interstitiel » du fragment.

Mais le discours n'est pas toujours le responsable de la discontinuité de l'axe événementiel. Celle-ci peut être provoquée, à l'intérieur même du microrécit, par le passage d'une situation à progression temporelle à une autre figée et comme coupée du temps :

Au début de l'été de 1933, je fis un voyage vers le but des terres anglo-saxonnes. Emmanuel de Martonne m'avait fait décerner je ne sais quel prix en espèces fondé à l'École Normale pour récompenser un des mémoires de géographie de l'année : je décidai d'aller le dépenser en Cornouaille

54

P, p. 898.

55

Cette subordination du récit au discours a été aussi observée par Bernard VOUILLOUX (1989a, p. 32) et par Patrick MAROT (1993, p. 140).

anglaise, où mon camarade de promotion L. villégiaturait après son année à l'Institut français de Londres. Je traversai Truro, dont je me suis souvenu dans *Liberté grande*. [///] La ligne de Penzance était ce jour-là tout entière vaporeusement, voluptueusement ensoleillée [...].⁵⁶

Un long passage, presque deux pages, de type descriptif — coupé à son tour, cà et là, par quelques interventions discursives au passé composé ou au présent — présente le paysage au lecteur avec une précision surprenante (n'oublions pas qu'une quarantaine d'années séparent le voyage de son écriture). Le début narratif de quelques lignes ne trouve donc pas de continuité dans ce long fragment⁵⁷. Tout ce qui ne relève pas de l'ordre du paysager est englouti par la description qui va ainsi l'emporter sur le timide marquage des étapes : « Quand j'arrivai à Pelzance au déclin de l'après-midi », « L. m'attendait sur le quai », « une navette nous fit traverser le bout de la presqu'île et nous amena à Saint-Yves ».

L'évacuation du narratif ne saurait cependant être parfaite, car, comme le signale Philippe Hamon, description et narration « réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif et réciproquement [...])⁵⁸ ». De plus, comme nous l'avons déjà signalé, les récits de Gracq sont le lieu d'une *ancilla descriptionis* (encore une force centripète) qui les

56

L2, p. 389. Nous indiquons par le signe « /// » le passage du narratif au descriptif à l'intérieur du récit.

57

Sauf vers la fin, où le narrateur va diriger son attention vers « L. », mais pour le transformer en composante du paysage au même titre que la lumière, le vent ou la morphologie du terrain.

58

Philippe HAMON, *op. cit.*, p. 97.

rapproche des fragments. Mais ces considérations n'empêchent pas d'observer que le délestage de l'intrigue atteint son point culminant dans le fragment, où elle se réduit à une représentation rousseauiste de l'acte d'écrire à travers le parcours des routes⁵⁹.

Cette évacuation du narratif était déjà observable dans les récits-charnières. Bien que dans les fictions de Gracq l'événement soit toujours retardé, les premiers récits se terminaient tout de même par des événements en toutes lettres — viol et double mort (*CA*), suicide (*BT*), guerre (*RS*). Dans les récits-charnières, le dénouement sera successivement écarté jusqu'à être supprimé : à la fin de *BF*, le lecteur ne sait pas si Grange, blessé, meurt ou s'il s'endort ; la barrière qui sépare Simon d'Irmgard aux dernières lignes de *Pi* exclut leur rencontre du récit ; le *je* non nommé de *RC* théâtralise cette expulsion de la fiction dont l'auteur fait l'objet en quittant la demeure de La Fougeraie. L'événement devient ainsi une pure virtualité narrative dont le lecteur ne connaîtra jamais la réalisation.

Le passage du récit au fragment est par conséquent loin de se faire de manière brusque chez Gracq. En effet, le délestage graduel des composantes romanesques (intrigue, actants, milieu) est repérable à partir de *BF*. L'attente, qui prend encore toute la place dans ce récit, sera réduite à quelques heures dans *Pi* et *RC*. Dans *Pi*, le rendez-vous est le prétexte qui justifie le parcours de Simon de telle sorte que le support narratif de ce récit est en fait le circuit (dont Brévenay est le point de départ et d'arrivée) couvert par Simon. Si le parcours et le déchiffrement de l'espace sont une constante des fictions, ils deviennent ici le seul axe narratif. Il nous semble tout à fait licite de voir dans cette minimisation de l'anecdotique un glissement vers l'écriture

59

Sur la marche comme métaphore de l'écriture chez ROUSSEAU, voir Javier del PRADO *et al.*, 1994, p. 34.

autobiographique, où le prétexte narratif, le rendez-vous en l'occurrence, sera remplacé par le discours littéraire et l'intertextualité⁶⁰. Le parcours du narrateur se situe, pour finir, dans des lieux liés à l'enfance de l'auteur, période privilégiée par excellence dans le volet de non-fiction.

L'analyse d'un autre récit-charnière, *R*, montre que c'est l'apparition du passé — qui n'a pas encore trouvé cette façon de nier sa propre nature en se projetant, comme nous l'avons vu au point 5 du chapitre précédent, vers le futur — ce qui paralyse cette pulsion vers l'avant qui faisait progresser le récit. La raison pour laquelle ce récit à la première personne — dont la version publiée est élaborée à partir de l'assemblage des fragments sélectionnés par l'auteur, et qui présente de nombreux points communs avec *RS* au point que certains critiques ont voulu y voir une continuation — ne pourra aboutir est l'hésitation du narrateur entre deux activités : d'un côté, le narrateur note, comme dans un journal, les épisodes du présent, de l'autre, il revient en arrière pour évoquer les aventures de la route⁶¹. Ce va-et-vient entre présent (je narrant) et passé (je narré), que nous retrouvons dans les fragments, prive l'écriture du puissant mouvement vers l'avant qui domine la temporalité des récits gracquiens. Le texte ne parvient pas à se constituer autour d'une intrigue et, comme le signale Sidonie Loubry, « seule l'indication d'une direction, comme figure symbolique de la question du sens

60

Le glissement vers l'autobiographique de *Pi* est par ailleurs également repérable, d'après les remarques effectuées au point 1.2.1, dans l'alternance des toponymes réels et fictifs (ces derniers se servant d'étymons bretons tels que « ker », « pen », « run », etc., ou de suffixations en « ais » et « dais », très fréquentes dans les toponymes de Loire-Atlantique) qui cache à peine les nombreuses références permettant de situer les lieux parcourus dans la presqu'île de la Guérande, le « Marais Gât », cette « réserve douce-amère » de l'enfance de Simon (*Pi*, p. 452).

61

Cf. Bernhild BOIE, II, p. 1402.

permet de déjouer le péril du fragmentaire⁶² ».

La Route (titre) est ainsi confrontée à la *dé-route*⁶³ qu'introduit le passé dans le texte : on le voit, l'espace est devenu le pôle stabilisateur face au chaos temporel qu'introduit la tension non-résolue passé *versus* présent. Cet assemblage conflictuel du continu et du fragmentaire dramatise par ailleurs l'acte d'écrire et permet à l'auteur de rendre compte de l'impossibilité de prolonger l'illusion de la linéarité diégétique. Le fragment pousse à l'extrême ce conflit par le morcellement de la matière du passé disséminée à l'intérieur des micro-récits et par la disjonction entre narration (micro-récits) et description (présent).

Élisabeth Cardonne-Arlyck note, quant à elle, un clivage, un *défaut de coïncidence*⁶⁴ entre diégèse et description dans *Pi*, que nous allons trouver reproduit à grande échelle dans les fragments : Simon, le héros de *Pi* et *alter ego* presque parfait du narrateur des fragments, quitte souvent la route pour explorer le domaine des marges jusqu'à la fin du récit, quand, arrivé à la gare et quelques minutes avant de rejoindre Irmgard, il éprouve le besoin incontrôlable de s'« é-garer » une dernière fois. Mais l'axe temporel du présent — le jour du rendez-vous et des parcours de Simon — est constamment envahi par le passé (le parcours des lieux de son enfance réalisé par Simon, la remémoration des rencontres précédentes avec Irmgard) et par le futur proche (Simon parcourt la presqu'île à la manière d'un réalisateur à la recherche de décors pour un tournage imminent dont on ne saura rien).

62

Sidonie LOUBRY, 1993, p. 59.

63

Muriel SANTAMARIA, 1989, p. 158.

64

Cf. Élisabeth CARDONNE-ARLYCK, 1981, pp. 196-199.

Cette divergence constante entre ce que le narrateur raconte sur le passé ou sur le futur du personnage, et ce qu'il décrit (ce présent du personnage qui n'est qu'espace) est contenue dans le titre du récit :

Le "presque" du titre indique peut-être que Gracq a le sentiment que, désormais, il a "presque" rejoint la forme idéale, les textes précédents représentant autant d'approximations. Dans ce livre, "il" est presque lui. C'est aussi le livre où le romanesque et l'autobiographique se recouvrent "presque".⁶⁵

Ce *défait de coïncidence* repérable dans *Pi*, nous allons le trouver dans les fragments : les micro-récits autobiographiques, situés dans ce passé projeté vers le futur que nous avons déjà analysé, sont entièrement coupés des fragments à dominante descriptive et non datés qui se situent de manière très vague dans un présent assez élastique : alors que les premiers contiennent, de manière explicite ou implicite, des indices temporels qui permettent de situer le micro-récit dans une période plus ou moins précise de la chronologie, les seconds nous présentent un homme toujours seul et coupé des autres, toujours pareil à lui-même, un pur regard atemporel. L'emploi du présent et du passé composé ainsi que l'absence d'autres indices temporels (tels que la corrélation, par exemple) empêchent l'identification de la situation temporelle et de son extension :

Céret consacre ses rues à la gloire du platane.⁶⁶

65

Élisabeth CARDONNE-ARLYCK, 1984, p. 143.

66

L, p. 239.

Ussé : celui des châteaux de la Loire que je préfère.⁶⁷

Tours, Loches, Chinon : la netteté claironnante, propre et endimanchée, des façades de tuffeau [...].⁶⁸

Bruxelles : une fois de plus, je suis resté saisi devant l'ampleur d'assise exceptionnelle, la masse orageuse du palais de justice [...].⁶⁹

La migration diégétique vers le passé (microrécits), alternant avec le présent descriptif, dilue également la densité figurale du discours analogique des récits. La projection vers l'avant devient ici décentrement : le parcours en étoile de Rome ou de Nantes, dans *ASC* et *FV* respectivement, illustre très bien ce déploiement radial du sujet qui caractérise l'espace autobiographique et qui fait défaut dans les fictions où le changement de scène entraîne un changement d'espace. L'énumération constitue la marque syntaxique du décentrement :

La dure montée sous les arbres et dans les gazons vers *Bascom Hall*, purgatoire des étudiants sous le soleil de l'été. L'*Union* dallée, lambrissée de marbre, son lustre énorme. *Mifflin Street* et son ghetto étudiant, ses maisons de bois moisissant sous les arbres, avec parfois un drapeau rouge, un drapeau noir piqué à un balcon, et l'affichette placardée sur les troncs des ormes : *Liberate Miffland !* La gare de Madison, ses rails sombrés dans l'herbe, son hall vide, sa déreliction. La terrasse de l'*Union* au bord du lac ; un petit Éden bleu et vert sous le vol alanguiné des *frishees*.⁷⁰

67

Idem.

68

L, p. 240.

69

CGC, p. 958.

70

L2, p. 380.

La juxtaposition d'espaces en dépit de toute notation temporelle constitue une nouveauté par rapport au récit.

1.3. Sélection thématique

Bien que la reprise des thèmes de la fiction dans les fragments soit, comme nous l'avons montré, massive, l'une des raisons pour lesquelles le narrateur de diction n'est pas entièrement assimilable au héros de fiction, sur le plan de la réalisation textuelle, est la non-correspondance thématique exacte entre les deux volets de l'œuvre gracquienne.

1.3.1. Blancs et pleins

L'absence la plus frappante du point de vue thématique est le rapport à l'Autre. Nous consacrerons la troisième partie du présent chapitre à examiner la poétique gracquienne de l'Altérité. Mais avançons, dès à présent, que le narrateur des fragments, à la différence des héros des récits, est un être coupé du monde et de ceux qui le peuplent, surtout des femmes. Où sont passées les passions d'Aldo ou de Grange ? Qu'est devenu le discours amoureux de *Prose pour l'étrangère* ? Bien que la règle d'or de l'art érotique en littérature consiste pour Gracq à ne jamais aller au-delà du « premier geste », du

« premier regard transgresseur⁷¹ », l'auteur nous a livré des scènes à forte charge érotique qui vont bien au-delà des prolégomènes qu'autoriserait cette règle et qui font défaut dans le deuxième volet de son œuvre, où la sexualité et les rapports amoureux constituent un sujet tabou.

Du point de vue de l'horizon d'attente du lecteur, cette absence thématique désoriente doublement : non seulement parce qu'elle instaure une fissure importante dans le prétendu continuum fiction/non-fiction, mais aussi parce qu'une autobiographie qui passe entièrement sous silence la vie amoureuse et sexuelle de l'individu est considérée par le lecteur de nos jours comme incomplète⁷². Si l'on excepte le discours critique, le dernier réduit pour le registre érotique, Gracq n'est pas loin de la discrétion absolue de Yourcenar, laquelle évite, outre toute confiance sur sa vie intime, des remarques sur les rapports entre sa condition de femme et sa personnalité⁷³, de telle sorte que son identité semble se construire en dehors de toute considération d'ordre sexuel. À la différence de ce qui se passait dans les fictions, la présence de l'érotisme est cantonnée au domaine littéraire, le désir du sujet est entièrement projeté dans les livres, à l'exception de quelques scènes de voyeurisme que nous commenterons plus loin.

Un corollaire de ce qui précède est que la femme, dont nous avons déjà commenté l'importance dans les fictions, disparaît aussi des fragments. Elle peut faire l'objet de réflexions discursives, comme celle que nous avons examinée au point 1.3.2. du chapitre précédent, mais elle est presque

71

L2, p. 319.

72

Cf. Hélène JACCOMARD, 1993, p. 269.

73

Cf. *ibid.*, p. 311.

entièrement exclue du récit, ce qui évite au narrateur toute situation d'interaction avec le sexe féminin.

L'interdit autobiographique ne provoque pas seulement des blancs thématiques. L'émergence de l'enfance constitue une nouveauté thématique de l'espace autobiographique⁷⁴. À la différence de ce qui se passe dans les fictions, d'où les enfants, tout comme la vie de famille d'ailleurs, sont bannis sans exclusion (rappelons que les personnages — en tant que représentation anthropomorphe de l'actant — répondent aux critères énoncés dans la fiche signalétique), la grande majorité des microrécits autobiographiques font référence à la période pré-adulte⁷⁵, celle qui, transformée en *germen*, se prête le mieux à la fictionnalisation. Les différents motifs liés au thème de l'enfance (parents, famille, village, jeux, etc.) dessinent le profil d'un personnage nommé Gracq qui ne coïncide pas entièrement avec le modèle de la fiche signalétique.

Le seul autoportrait que Gracq nous livre dans ses fragments, et que nous reproduisons ici *in extenso* en raison de son caractère exceptionnel, contraste fortement avec le modèle actantiel de la fiche signalétique et avec le processus de légendarisation que la critique infligeait à Gracq en raison de ses origines vendéennes :

Quant à mes origines, je manque de mélange. Pas de croisements profitables dans mon ascendance. Du côté paternel, mes attaches sont à Saint-Florent, au moins depuis la Révolution et sans doute au-delà ; du côté maternel, à Montjean, la Pômmeraye, Champtocé, depuis aussi longtemps : un cercle d'un rayon de huit kilomètres entre le tombeau de

74

Si l'on excepte les quelques passages analeptiques consacrés à l'enfance des actants des récits.

75

Bruno VERCIER (1981, p. 147) et Bernard VOUILLOUX (1989a, p. 71) ont déjà mis en évidence l'importance de cette période dans les fragments.

Bonchamps et le château de Gilles de Rais, a contenu toute mon ascendance depuis six générations et au-delà : tout cela Mauges, vallée de la Loire et Mauges encore, artisans de village presque tous, “filassiers”, boulangers, forgerons, mariniers, tous, aussi loin que je remonte, parcimonieux, âpres au gain, comptant sou par sou, fermes sur les liens de famille, acharnés à acquérir, à hériter et à conserver. À l’extrémité de cette chaîne de “clos”, bouts de prés, vignes et mesures thésaurisées et léguées *boisselée* après *boisselée* et moellon par moellon, la mosaïque de biens-fonds minuscules qui est la mienne, éparpillée et éclatée sur tout un canton, m’a ancré à ce terroir par des liens que je n’ai jamais rompus, ni cherché vraiment à rompre. J’attribue à cette ascendance vendéenne mon caractère casanier, ma méfiance vis-à-vis des figures inconnues, le conservatisme figé de mes habitudes, le confinement dans un cercle de relations étroit, surtout familial, le goût de dire *non* ; bref ce “laissez-moi tranquille dans mon coin et passez au large” qui a été — toutes motivations sociales et religieuses mises à part — le vrai ressort caractériel du soulèvement de 1793. Une vie peu aérée, un manque de mobilité physique autant que spirituelle, est le prix que j’ai payé pour la très solide assise sur la terre que m’a apportée cet enracinement : je n’ai jamais eu que peu à voir avec les espèces de plein vent.⁷⁶

Comme ce portrait est loin de la personnalité « grand format », du « prestige physique » et de la « séduction personnelle » de Breton⁷⁷ ! Les Parsifal, Charlemagne et Cathélineau sont ici remplacés par les artisans anonymes. Malgré la présence de nombreuses stratégies visant le contournement de l’introspection (remontée vers les origines, comme nous l’avons vu dans la chronologie, attribution du caractère à la façon d’être des gens du pays — ceci rapproche ce portrait du « portrait officiel » examiné au premier chapitre —), le portrait nous présente un antihéros qui s’oppose, point par point, à ses créatures de fiction. Si le narrateur invoque son ascendance vendéenne, objet d’affabulation, nous l’avons vu, dans le discours critique, c’est parce qu’elle est responsable de ce « goût de dire *non* ». La *dénégation*

76

CGC, pp. 1014-1015.

77

AB, p. 426.

apparaît ainsi comme une possibilité de se dire. Mais ne nous avançons pas.

Rappelons pour finir que, si l'on prend l'ensemble des fragments, la matière autobiographique *stricto sensu* ne constitue en fait qu'une partie et coexiste avec d'autres formes du discours factuel. Or la *doxa* panfictionnaliste ne frappe pas avec la même intensité tous ces discours. Elle sévit beaucoup plus durement sur les microrécits que sur les descriptions, dont nous avons vu les différences par rapport aux descriptions de fiction. Nous avons également constaté que, plus le micro-récit se rapproche, sur le plan temporel, du moment de l'écriture, plus il est elliptique. Le prestige fictionnalisateur conféré au passé permet d'introduire une plus forte dose de matière événementielle dans le fragment. On pourrait donc parler d'une gradation de la fictionnalisation de la matière autobiographique selon que celle-ci se rapproche ou s'éloigne de la sphère du privé.

1.3.2. *Vers l'autobiographie*

La profusion de stratégies fictionnalisatrices dans les fragments rend difficile l'observation d'une tendance à l'autobiographique qui nous semble pourtant repérable et qui va provoquer un allongement du récit. L'éclosion des microrécits autobiographiques qui se trouvent à la base de cet allongement répond généralement aux critères établis pour le souvenir-exemple. Cette tendance, qui était déjà observable dans *L* par rapport à *L2*, va trouver son point culminant dans *CGC*. Quant aux autres ouvrages, ils ne font que confirmer l'ouverture du fragment vers le récit : cette ouverture sera si réussie dans *EE* que Gracq n'hésite pas à qualifier, nous l'avons vu dans l'analyse du

paratexte, ce texte de *récit*.

L'effort de brouillage temporel et thématique effectué par l'auteur en effaçant pour la publication la date d'écriture des fragments⁷⁸ n'empêche donc pas d'apprécier une évolution de ceux-ci vers l'autobiographique⁷⁹. Ainsi, si l'on compare deux ouvrages de critique littéraire tels que *P* (1961⁸⁰) et *ELEE* (1980), la présence de la matière autobiographique est plus importante dans le second. Le groupement des fragments autobiographiques dans *L2* autour du titre « Distances », puis la place capitale du souvenir dans le *cycle des*

78

Si l'on met de côté les titres de chapitre (*AB*) ou d'essai (*P*), Gracq ne se sert des titres pour distinguer les différentes sections thématiques que dans deux ouvrages : *L2* (« Chemins et rues », « Éphémérides », « Littérature », « Distances », « Marines », « Amérique », « Europe ») et *ELEE* (« Littérature et peinture », « Stendhal-Balzac-Flaubert-Zola », « Paysage et roman », « Proust considéré comme terminus », « Roman », « L'Écriture », « Lecture », « Lectures », « Littérature et histoire », « Allemagne », « Littérature et cinéma », « Surréalisme », « Langue », « Œuvre et souvenir », « Demeures de poètes », « Siècles littéraires »). Les fragments de *CGC* sont ordonnés, comme indiqué dans la note-avertissement du début, en trois grands groupes dépourvus de titre : notes de voyage, fragments autobiographiques, littérature. Mais ces compartiments ne sont point étanches : leur porosité thématique est comparable à celle des fragments de *FV*. Cet effet est, bien évidemment, recherché par Gracq. L'ordre dans lequel sont répartis les fragments pour leur publication est décidé par l'auteur en fonction d'affinités plus ou moins flottantes. N'oublions pas que les titres ci-dessus ne figurent nullement dans les cahiers. Ils sont attribués, après coup, aux textes « pour communiquer quelque ordre à leur lecture » (*CGC*, p. 939). Gracq recopie chaque fragment contenu dans les cahiers sur une feuille volante (il a d'abord effectué un tri méticuleux qui « met en attente » certains fragments en vue d'une publication ultérieure et en élimine d'autres). Cette opération réalisée, l'auteur peut grouper ses fragments selon son caprice.

79

Cette thèse nous paraît acceptable si l'on considère que Gracq respecte un certain ordre chronologique au niveau de la macrocomposition de ses recueils. Voici les dates de publication (entre parenthèses) et les périodes d'écriture pour chaque ouvrage fragmentaire de non-fiction : *L* (1967) : 1954-1965 ; *L2* (1974) : 1965-1973 ; *ELEE* (1980) : 1974-1979 ; *ASC* (1988) : une partie en 1976 ; le reste entre 1984-1988 ; *FV* (1985) : commencé à écrire en 1982 ; *CGC* (1991) : 1974-1990 (ce dernier prolonge l'esprit de *L* et *L2*).

80

P contient des textes écrits entre 1946 et 1960.

lieux confirment cette tendance. Or la nature autobiographique du souvenir-exemple est, nous l'avons vu, soumise à une forte fictionnalisation⁸¹. Plus la matière autobiographique qui émerge des expansions narratives déclenchées par le discours littéraire est abondante, plus elle se retourne contre l'introspection et l'autoanalyse qui, comme l'a signalé Gusdorf, entre autres, sont les facteurs qui rendent l'autobiographie authentique aux yeux du lecteur⁸². La mise en récit est inséparable, nous l'avons vu, de la reprise au deuxième degré des canons du roman réaliste.

La tendance vers l'autobiographique à laquelle nous nous référons ici est donc quantitative et non pas qualitative. On pourrait même dire que le rapport entre quantité et qualité (ce dernier terme pris au sens d'adéquation aux conditions énoncées par Gusdorf) est, chez Gracq, inversement proportionnel, et pas seulement en raison de la narrativisation. Aussi avons-nous repéré dans *CGC* un fragment contenant une déclaration d'intentions autobiographique dans toutes les règles de l'art — valorisation de la mémoire et de l'écrit, volonté de laisser un témoignage écrit d'une vie — où la subversion du critère de qualité se réalise par le biais de ce que l'on pourrait appeler le « déplacement d'objet », car le fragment ne se réfère pas au Moi, mais aux chiens de la famille, morts depuis longtemps, que le narrateur voit sur une photographie : « Je sauve ici leurs noms, tout comme celui de notre chien *Caillou*, de l'anonymat si humble et si mélancolique des générations

81

Et dans les cas où la matière autobiographique ne répond pas aux critères du souvenir-exemple, la forte présence de l'intertextualité continue de rendre impossible toute autonomisation de la première.

82

Cf. Georges GUSDORF, [1948], 1991b, *passim*.

canines⁸³ ».

On confirme donc à nouveau la façon inextricable dont force centripète et force centrifuge sont liées dans le fragment gracquien. Plus la tendance vers l'autobiographique semble devenir pressante, plus le déploiement des stratégies fictionnelles sera important. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est de mettre l'accent sur le caractère double de ce phénomène en insistant sur sa première composante, c'est-à-dire sur la nécessité qu'éprouve le Moi de se raconter indépendamment des résultats pseudo-fictionnels auxquels celle-ci est condamnée à aboutir.

2. *Un Moi schizophrène*

Nous avons vu que Gracq tient instamment à distinguer le *germen*, la biographie « imaginaire, qui tient à la formation et au cheminement dans un être de certaines images privilégiées » du *soma* ou vie « matérielle, qui tient aux questions de mariage, de métier ou d'argent⁸⁴ ». Ce défi gracquien de séparer radicalement vie imaginaire et vie matérielle ne saurait, paradoxalement, aboutir de manière exhaustive, en vertu précisément des trois principes de fictionnalisation latente de l'autobiographie que nous avons identifiés au chapitre deuxième.

Gracq définit la fiction comme « une activité compensatrice imaginaire, une projection en partie de désirs ou de fantasmes auxquels votre vie ne s'est pas prêtée⁸⁵ ». Il renchérit sur cette idée ailleurs : « La situation imaginative préférée d'un écrivain de fiction ne coïncide pas, dans mon esprit du moins, avec sa manière de vivre⁸⁶ ». Or, si l'autobiographie est, malgré tout, un régime factuel, la place de la fiction dans celle-ci reste une prothèse d'où cette vie inférieure qui « ne coïncide pas » avec le modèle fictionnel ne saurait être tout à fait exclue.

Nous n'aurions rien à redire contre cette volonté séparatrice de l'auteur, s'il

84

« Entretien avec Jean-Louis Ézine » in *Les écrivains sur la sellette*, [s.d., s.l.], p. 207. Cité par Bruno VERCIER, 1981, p. 141.

85

« Entretien avec Jean Carrière », II, p. 1258.

86

Ibid., p. 1262.

ne nous semblait pas impossible de séparer de manière tranchante la matière du *soma* de celle du *germen* : quel imaginaire pourrait résister une coupure totale du matériel ? Gracq, lui-même n'écrit-il pas ailleurs que la cloison qui sépare le *soma* et le *germen* « est en partie étanche⁸⁷ » ? Ne reconnaît-il pas ici, comme du bout des lèvres, l'impossibilité de mener à terme son projet sans failles ? Nous avons déjà vu que cette prétendue coïncidence entre vie et écriture, que Gracq admire chez les romantiques allemands ou chez Breton ne peut être parfaite et que le *soma*, ce résidu de la création, n'est tout à fait absent des fragments. La distinction *soma/germen* recouvre en fait une autre distinction que nous devons éclairer au cours de ce chapitre.

Bien que récits de fiction et fragments soient focalisés sur la perception du sujet (le héros et le narrateur), si l'on examine de près les formes pronominales utilisées par l'auteur pour désigner le sujet de l'énonciation⁸⁸, tout comme sa manière d'être au monde, on s'aperçoit que le Moi des fragments n'est pas tout à fait comparable au moi/lui des fictions⁸⁹. Ce besoin de scission entre la biographie de l'écrivain et celle de l'homme tout court qui se manifeste dans les fragments, nous ne le trouvons pas dans les fictions, où les activités d'écriture-lecture des héros ne sont pas séparées de leur vie privée. C'est dans cette perspective qu'il nous semble licite de qualifier le Moi

87

L, p. 188.

88

Rappelons que *je* est dépourvu de référence à un patronyme à l'intérieur du texte (si l'on excepte la plaisanterie nominale examinée au chapitre troisième).

89

Dans les fictions, c'est toujours la perception sensorielle du héros qui commande le récit, indépendamment du fait qu'elles soient écrites à la première ou à la troisième personne. Ainsi, dans *BF*, qui appartient à la dernière catégorie, c'est le point de vue de Grange qui est choisi dans la narration, proche souvent du monologue intérieur ou du récit indirect libre.

fragmentaire de schizophrène pour le distinguer du héros plein et sans failles des fictions. Le dédoublement du sujet autobiographique en deux instances irréconciliables (non pas narratives, bien entendu, mais sémantiques), que nous proposons d'appeler *Moi fort* et *Moi faible*, recoupe *grosso modo* la polarité *soma/germen*. Le *Moi fort* est celui de l'homme littéraire, du géographe et de l'historien qui impose sa vision du monde à travers le filtre de la lecture. Le *Moi faible*, plus diffus, serait le résidu du premier, l'ensemble de toute la matière somatique charriée par le sujet, qui, ne pouvant être prise en charge par le *Moi fort*, trouve tout de même une place dans le fragment.

2.1. *Le Moi fort*

Nous allons examiner à présent comment se réalise la mise en place du *Moi fort* par le biais, d'une part, de la modalité injonctive et de l'énallage et, de l'autre, par l'*amplificatio* qui domine le discours critique.

2.1.1. *L'intensification du Moi : modalité injonctive et énallage*

Nous avons montré au premier chapitre l'énorme force injonctive du discours critique gracquien. À côté des modalités élocutives (opinion et appréciation, notamment), par lesquelles le locuteur dit sa position

concernant les propos qu'il énonce, et qui sont à la base de l'écriture égotiste, l'injonction, une variante de la modalité allocutive, c'est-à-dire celle par laquelle le locuteur impose un propos à l'interlocuteur⁹⁰, se manifeste notamment par l'emploi de l'impératif, qui vise à guider le lecteur et à emporter son adhésion :

Nous pensons spontanément à notre siècle littéraire [...] comme au siècle par excellence de la bousculade ininterrompue de toutes les valeurs. Remarquons tout de même ceci, qui est singulier : assez longtemps encore avant la fin du siècle dernier, Verlaine publie *Les Poètes maudits*.⁹¹

Le Rouge et le Noir porte, ne l'oublions pas, un sous-titre : *Chronique de 1830*.⁹²

Le discours injonctif épouse le ton professoral et didactique. Gracq va jusqu'à s'avancer à d'hypothétiques réserves de ses interlocuteurs. Ainsi, dans un fragment, consacré à la défense de Poe contre l'indifférence des lecteurs anglo-saxons, l'auteur transpose des bribes d'un supposé dialogue avec un lecteur réticent :

Quand on en parle (on s'en lasse, car la réaction ne varie jamais) à un lecteur anglo-saxon, il vous oppose aussitôt *Les Cloches* : "*the bells ! bells ! bells ! bells !*" et il rit. Et, bien sûr, on lui abandonne ces *cloches*, qui, après tout comme toutes les cloches au monde, sonnent assez niaisement —mais "Ulalume", "Annabel Lee", mais "For Annie", mais "The Sleeper" ! [...] Rien. Visage de bois. Imperméabilité complète [...]. Je

90

Selon le comportement du locuteur dans son acte de locution, il existe trois catégories d'actes locutifs : allocutif, élocutif et délocutif (le locuteur laisse s'imposer le propos comme s'il n'en était pas responsable). Cf. Patrick CHARAUDEAU, 1992, pp. 574-575.

91

CGC, p. 1084.

92

Ibid., p. 1110.

sais : il y a, dans le sens inverse, *Maupassant* [...].⁹³

Tandis que les propos de l'interlocuteur sont au discours direct, ceux de Gracq sont rapportés au discours indirect libre (« mais » [...] « mais »). Cette technique, nous l'avons déjà noté pour la fiction, permet à Gracq de présenter le dialogue à son avantage, d'imposer sa voix sur celle de son adversaire. Le lecteur qui aurait à redire est de même neutralisé : « Je sais⁹⁴ ». Le discours critique est, on le voit, le lieu d'un monologisme où l'Autre, écrivain ou lecteur, n'est accepté que s'il permet d'*amplifier* le Moi. L'auteur lui-même reconnaît que son discours critique tend, de manière spontanée, vers l'agressivité⁹⁵, qui atteint des proportions considérables dans le pamphlet *LE*. Le domaine de l'évaluatif est inséparable de celui de l'affectif.

Le *je* non nommé est par ailleurs souvent remplacé par d'autres formes pronominales qui ne recouvrent le premier qu'imparfaitement. Cette opération de commutation ou *énallage*⁹⁶ nous intéresse dans la mesure où elle a aussi pour fonction d'intensifier la voix du *Moi fort*.

Le locuteur multiple désigné par le pronom *nous* se traduit par la formule *locuteur + interlocuteurs*. Il permet ainsi au narrateur non seulement

93

L, pp. 148-149.

94

Ibid., p. 149.

95

« Entretien avec Jean Carrière », II, p. 1261.

96

« Échange d'un temps, d'un nombre ou d'une personne contre un autre temps, un autre nombre, ou une autre personne. » (*Gradus*, s.v. *énallage*).

d'impliquer le lecteur dans ses propos, de faire en sorte qu'il se sente concerné par les questions abordées par le narrateur, mais de s'annexer l'interlocuteur, de faire de lui son complice⁹⁷ :

Depuis la fin de la Grande Roue, la démolition de l'éléphant de la Bastille, Paris manque de ces folies architecturales qui nous séduisent tant.⁹⁸

Ce *nous* est en fait restreint à un cercle de lecteurs d'élite dont l'extension serait désignée indirectement par l'adéquation entre leurs compétences (et leur esthétique) en matière littéraire et celles de l'auteur :

Il est dommage que nous n'ayons guère d'écrivains grecs ou latins paysagistes [...].⁹⁹

Mais ce ne sont pas seulement les compétences littéraires qui déterminent l'appartenance au *nous* :

[...] une femme, à laquelle nous nous avouons ne trouver "rien de particulier", mais dont nous savons qu'elle a inspiré de grandes passions [laquelle] nous semble nous mettre en état non pas de supériorité critique, mais plutôt d'indignité passagère [...].¹⁰⁰

97

Cf. Anne-HERSCHBERG PIERROT, 1993, pp. 18-19.

98

CGC, 1002.

99

L, p. 145.

100

LE, p. 532.

Ce passage fait part au lecteur d'une expérience qui, motivée par la comparaison avec la publicité éditoriale, a un rapport très oblique avec la sphère de l'autobiographique et côtoie le gnomique. Cette situation a-t-elle été vécue par le narrateur ou s'agit-il plutôt d'une expérience susceptible de lui arriver, d'une situation qu'il peut très bien imaginer comme vraisemblable en tant qu'homme ? Bien entendu, nous ne saurions pas fournir une réponse à cette question. Ce qui nous intéresse, c'est que dans ce passage, illustrateur d'une misogynie notable, le pronom *nous* est marqué du point de vue du genre comme masculin. Pour le Moi fort, la femme ne peut faire partie de l'instance de l'interlocution. Cantonnée dans celle de la délocution, elle est le tiers, la *non-personne* dont on peut parler librement entre hommes.

La forme *vous* distingue explicitement l'interlocuteur du narrateur et a, le plus souvent, une fonction semblable à celle de *nous* :

Nulle fin d'étape n'est plus reposante et plus paisiblement amicale que celle où le lac d'Hossegor est en vue et où ses calmes villas, qui se dévisagent à travers l'eau sous les branches, vous accueillent comme un village qui prend le frais assis à la brune sur ses seuils.¹⁰¹

L'expérience narrée est suffisamment exceptionnelle pour interdire l'emploi du *nous*. Même s'il connaît l'emplacement du lac d'Hossegor, sur la côte atlantique des Landes, le lecteur n'est pas censé l'avoir visité. Sa culture géographique ne lui permet pas de partager automatiquement les sensations éprouvées par le narrateur. Il faut que celui-ci l'introduise amicalement (l'emploi de l'adjectif « amicale » pour qualifier la fin d'étape semble faire écho à celui du pronom *vous*) dans son expérience afin de pouvoir l'imaginer

et, ce faisant, l'intégrer. La complicité affective du *vous* fait tourner le discours professoral vers l'intimité de la conversation, mais cette nouvelle modalité a ceci en commun avec la première qu'elle confine l'interlocuteur dans une rôle d'écho du *Moi*.

On est le pronom *caméléon* par excellence. Bien qu'il fonctionne du point de vue syntaxique comme *il*, son sémantisme est indéterminé, car, selon le contexte, il pourra prendre la valeur d'autres pronoms personnels. Son interprétation ne pourra donc qu'être contextuelle¹⁰². Cependant, dans le discours critique, la détermination du champ de référence du pronom *on* n'est pas problématique, car il désigne le plus souvent soit le *Moi* de l'auteur-narrateur :

Un roman qu'on entreprend d'écrire, quelque extrême liberté de traitement qu'on se promette d'y apporter, ne se comporte aucunement comme un sujet de poème [...].¹⁰³

Soit un collectif plus ou moins large d'écrivains-lecteurs qui ne coïncide pas toujours forcément avec celui qui est représenté par l'auteur :

Quel taux de mortalité élevé parmi ce qu'on a considéré, du vivant des grands écrivains, comme leurs chefs-d'œuvre !¹⁰⁴

On s'extasie, à juste titre, sur le fourmillement humain qui fait grouiller les

102

Cf. Anne HERSCHBERG-PIERROT, *op. cit.*, p. 27.

103

ELEE, p. 653.

104

Ibid., p. 759.

différents répertoires des personnages balzaciens [...].¹⁰⁵

Dans tous les cas, *on* dilate le locuteur et lui donne de l'importance. Le sujet est renforcé par l'autorité de la collectivité dont il s'érige en porte-parole.

Outre l'énullage, la dénomination du sujet peut, éventuellement, se faire par le biais d'une expression générique. C'est le cas de « un homme » :

Un homme — écrivain ou bon connaisseur de la littérature — va être amoureux d'une femme très belle, mais qui écrit, et qui écrit médiocrement. La beauté de cette femme s'en trouve atteinte et gâtée de manière irrémédiable ; simplement et candidement sotté, il n'en serait rien.¹⁰⁶

Nous retrouvons cette fois-ci, clairement délimité dans l'incise, le collectif masculin-critique déjà examiné. L'expression générique, actualisée par un déterminant indéfini, désigne un exemplaire de ce collectif, autrement dit singularise l'expérience en question et, ce faisant, la rapproche en quelque sorte, bien qu'indirectement, du narrateur. Le futur proche — *va être* — rend compte de l'imminence d'un processus qui est ainsi présenté comme régi par des lois universelles et dont l'accomplissement apparaît comme inexorable pour tous les membres du collectif.

Nous pouvons conclure de ce qui précède que l'énullage constitue un procédé d'emphase qui permet de *gonfler* le sujet de l'énonciation en élargissant les frontières du *Moi fort*.

105

Ibid., p. 571.

106

L2, p. 305.

2.1.2. *Discours critique et amplificatio*

Les critiques s'accordent à admirer la « grande liberté de jugement à l'égard de tout ce qui s'écrit¹⁰⁷ » de Gracq qui, comme on l'a vu, crée ses propres systèmes évaluatifs en marge des théories littéraires. Cette liberté régaliennne, qui contraste avec la foi du charbonnier qu'il exige de ses lecteurs, nous met en présence d'un *Moi fort* qui théorise, critique, compare, évalue, interprète, aime et écrit. La critique préférentielle gracquienne met entre parenthèses la dimension de vérité de la critique professionnelle et met le discours au service de l'affirmation de la subjectivité. Plus que pour renvoyer à l'objet de savoir, en l'occurrence un ouvrage, un auteur, un courant, une époque, etc., dont il est question, elle se sert de l'analogie pour mettre en œuvre ses lectures, pour en faire le lieu d'une affinité, voire d'une affectivité¹⁰⁸. La poétique gracquienne serait analogique à double titre : d'un côté, elle se sert de l'analogie — au sens du rapport qui s'établit entre deux termes, le comparant et le comparé, sur le mode du *comme si*, qui est en même temps le mode par excellence de la littérature — pour rendre compte de ses préférences ; de l'autre, l'analogie — la littérature — est également son objet d'étude. Le discours préférentiel devient par là une sorte d'analogie de l'analogie : l'approche de l'analogie ne peut être qu'analogique, la réflexion métadiscursive sur la littérature ne peut être que *réflexion*, au sens que la physique confère à ce terme, de la littérature. Elle est le lieu par excellence d'une parole subjective qui se passe aussi bien de thèse, de méthode critique

107

Alain JOUFFROY, 1976 et 1989 *passim*.

108

Bernard VOUILLOUX, 1981, p. 514.

ou de loi — pas de système théorique qui soutienne le discours —, d'unité (les objets d'étude prolifèrent et se diversifient dans les fragments, la poétique gracquienne serait une « poétique de circonstances¹⁰⁹ ») et, enfin, de définition. Les valeurs que l'on trouve énoncées dans le discours critique gracquien sont ainsi toujours subordonnées au sujet qui les énonce.

Bernard Vouilloux a signalé cette naissance *ex nihilo* qu'est la littérature pour le Moi gracquien :

[...] à la filiation biologique s'en substitue une autre : je ne suis plus déterminé univoquement par la famille somatique dont je descends ; je fonde germinativement une famille qui est mon avenir et donc mon passé. Je suis la graine et le pot. Et le père et le fils.¹¹⁰

Le *Moi fort* du discours critique parle de ses congénères d'égal à égal, en tant que membre de la même corporation. À en juger par la familiarité et la sincérité des propos que Gracq écrit sur d'autres auteurs — lorsque, par exemple, il démolit, toujours, il faut en convenir, poliment, l'écriture d'un « grand » comme Flaubert¹¹¹ —, on pourrait penser qu'il n'admire personne d'autre que lui, et que, comme Claudel, sourd mais « plein de lui-même », « applaudissant sans fausse vergogne, et le premier » à une répétition de *Partage de midi*¹¹², il paraît mieux comprendre l'écriture de ses confrères

109

Ibid., p. 517.

110

Bernard VOUILLOUX, 1989a, p. 66.

111

Voir notamment son étude « Stendhal-Balzac-Flaubert-Zola » (*ELEE*, pp. 567-616).

112

L, p. 151. Dans ce fragment nous assistons à l'irruption de l'auteur dans la scène, qui est la matérialisation de son art. Gracq est très sensible à cette affirmation de soi, à travers la création, indifférent à tout ce qui déborde la scène : « Voilà le créateur : plein de lui-même comme on dit. L'homme n'a pas tant d'ouverture à la nouveauté : ou c'est à la sienne, ou c'est à celle des autres, et dans ce cas tant pis pour lui. » (*idem*).

lorsque celle-ci reflète un aspect de la sienne. Quand il écrit sur ses auteurs préférés, Gracq écrit aussi sur lui-même. Si l'auteur parle de son œuvre lorsqu'il aborde celle des autres, c'est qu'il doit énormément à ses modèles. Ses préférences littéraires et artistiques correspondent en grande partie avec sa propre création. Et ceci est vrai, non seulement à propos de Breton, l'exemple préféré de la critique, mais aussi de Jünger — récit symbolique, analogie, emblème¹¹³ —, de Wagner, lequel « “wagnérise” beaucoup de choses¹¹⁴ », de Balzac, « hanté par l'invisible, par les aspects magiques du monde¹¹⁵ », de Barbey d'Aurevilly chez qui « l'intimité n'est jamais ressentie », car « l'auteur est en représentation¹¹⁶ », ou du moins connu Stanislas Rodanski, qui suscite un commentaire digne de figurer parmi les meilleures pages écrites sur Gracq :

Une impression de “mise en scène et d'irréalité” se dégage de la minutie même, tout à fait triviale, de ces notes de voyage : rencontres, promenades, sommeils éveillés, vagabondages à travers une station d'hiver évacuée par la morte-saison, et sur laquelle pourtant le rideau va se lever.¹¹⁷

Il nous paraît donc légitime d'affirmer que la critique sur ses auteurs de prédilection agit comme une *amplificatio* de la figure de Gracq. Le *Moi fort* n'est pourtant pas cantonné, à la différence de ses modèles, au strictement littéraire. Il ne serait pas juste d'oublier les autres manifestations du *Moi fort* :

113

P, pp. 976-982.

114

L, p. 225.

115

P, p. 950.

116

Ibid., p. 962.

117

« S. Rodanski, *La Victoire à l'ombre des ailes* », II, p. 1130.

celles du Moi autobiographique fictionnalisé, que nous avons déjà examinées, et celles que l'on trouve dans le discours historique et géographique¹¹⁸, qui exploitent surtout le domaine de l'appréciation et de l'opinion, mais qui sont aussi le lieu où le sujet étale avec conviction son savoir et transmet ses connaissances au lecteur.

2.2. *Le Moi faible*

Situé à l'autre extrême de la polarité qui soutient l'édifice du Sujet gracquien, le *Moi faible* ou somatique se dit tout en se voilant, dans un mouvement paradoxal où il affiche à la fois son besoin de trouver une place dans l'écriture, à côté du *Moi fort*, et son incapacité à s'affirmer. L'euphémisation et la dénégarion sont les moyens qui rendent possible l'émergence du *soma*, à la limite entre la personne et la non-personne.

Le Moi géographe s'approprie l'espace à travers la description qui se caractérise, nous l'avons signalé, par une énorme précision terminologique. La description est panoramique et axée sur les éléments qui ont retenu l'attention du sujet. Cf. « Entretien avec Jean-Louis Tissier », II, *passim*.

2.2.1. *L'euphémisation du Moi : mise à distance et énallage*

Placé à l'intérieur d'un microrécit autobiographique, l'énallage ne sert pas, comme dans le discours critique, à amplifier le Moi gracquien, mais, au contraire, à favoriser la mise à distance et la dépersonnalisation du *je* non nommé.

L'emploi des formes pronominales de la première personne du pluriel présentent le Moi en tant qu'élément d'une collectivité ayant eu un rôle dans la biographie de Gracq, comme celle des internes du lycée de Nantes, par exemple :

Le long du Cens, à droite de la route, le stationnement de nous promenades se faisait d'habitude dans des carrières de schiste en exploitation [...].¹¹⁹

[...] on nous remisait pour deux heures dans une espèce d'enclos hérissé de foin suri.¹²⁰

Ici, *nous* renvoie à un tiers collectif dont l'identification est possible grâce à d'autres éléments cotextuels (dans ce passage, il est question de la promenade réglementaire du lycée) et contextuels (la chronologie, par exemple). Le sujet disparaît dans la masse uniforme des internes parcourant la ville. Mais l'identification du référent est loin d'être toujours possible. *Nous* est, souvent,

119

FV, p. 798.

120

Ibid., p. 799.

une forme pronominale parfaitement anonyme en ce qui concerne le genre et le nombre, et tout ce que sait le lecteur sur ce *nous*, c'est qu'un de ses membres fut, à un moment donné¹²¹, le narrateur :

[...] la torpeur normande de l'été, son silence molletonné par les feuillages étaient autour de nous.¹²²

Aucun indice ne permet au lecteur de connaître le référent de la forme pronominale. L'opacité totale qui frappe le pronom *nous*, appartenant à un microrécit autobiographique, contraste avec les valeurs que ce même pronom prenait dans le discours du *Moi fort*. *Nous* est ici un voile qui préserve l'identité des personnes appartenant à l'entourage privé de l'auteur. On pourrait même dire que l'opacité du pronom est la meilleure garantie de son statut autobiographique.

L'indétermination qui frappe le pronom au pluriel est observable également dans la coexistence, à l'intérieur d'un même fragment, de *je* avec d'autres formes pronominales :

Je me suis promené dans les avenues de la forêt de Tronçais par une nuit d'été très pure et très sombre. Après avoir dîné au bord du Cher dans une auberge de village, nous roulâmes à la nuit tombée jusqu'à l'étoile de routes qui marque le cœur de la forêt et nous nous enfonçâmes à pied dans une des hautes avenues noires. [...] Très vite, la marche se fit silencieuse, puis un sentiment de malaise commença de nous envahir ; nous étions partis pour une longue marche : au bout d'une demi-heure à peine, nous décidâmes de rebrousser chemin. J'ai cru entrevoir cette nuit-là la source de l'angoisse qui pèse sur la traversée des grands bois par une nuit sans

121

N'oublions pas que l'imprécision temporelle s'additionne souvent à l'indétermination pronominale.

122

CGC, p. 981.

lune [...].¹²³

Pour expliquer cette alternance de pronoms, on ne peut oublier, nous semble-t-il, la place du souvenir dans le fragment. Bien que situé au début, son rôle vis-à-vis de la réflexion — au présent — sur les ténèbres, à laquelle sont invités Poe, Bachelard et Virgile, n'est que subsidiaire. C'est la construction théorique et fortement intertextuelle autour de la notion de ténèbres qui, en fin de compte, est importante. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un souvenir-exemple à proprement parler, le vécu vient confirmer ce que d'autres ont déjà écrit, et le fait que le narrateur a été accompagné dans cette exploration de la nuit n'est, si l'on peut dire, qu'accidentel et ne change en rien l'expérience du Moi. Le pronom *nous* ne constitue qu'une ombre, une trace d'une identité anonyme. Le narrateur a-t-il échangé quelques propos sur les ténèbres avec cette ombre dont on ne connaît ni le genre ni le nombre ? Nulle manière de le savoir, car sa perception ne se singularise à aucun moment de celle du narrateur. Le souvenir du narrateur apparaît ainsi comme lié à la présence de quelqu'un d'autre — le *nous* est utilisé avec des verbes d'action : rouler, s'enfoncer, partir, décider —, mais cet Autre n'a pas le droit d'accéder à la sphère de l'interprétation (discours critique) dont le poids retombe exclusivement sur le narrateur. La coexistence de trois pronoms différents produit un effet semblable dans l'exemple suivant :

Le moulin aménagé où j'ai fait étape il y a quelques années, la veille de la Pentecôte [...] : la torpeur normande de l'été, son silence molletonné par les feuillages étaient autour de nous [...]. Un moment on entendit tinter la cloche du village à petite distance, puis plus rien. Le service était très

alanguï, le ciel se couvrit peu à peu d'une pellicule grise [...].¹²⁴

De nouveau, le champ référentiel des formes pronominales est présidé par l'indétermination, intensifiée d'ailleurs par le recours à la forme *on*. Placé après, le syntagme nominal « le service » ne résout pas les choses, car rien ne nous permet de garantir son rôle anaphorique.

Le recours au *on* du *Moi faible* conjugue mieux que le *nous* les fonctions de mise à distance et de dépersonnalisation aussi bien du locuteur que de ses éventuels interlocuteurs. Examinons l'énoncé suivant :

À Nantes, au musée Dobrée, pour la curieuse exposition qui y est consacrée à la duchesse de Berry. *M.* me fait remarquer, dans ses portraits, les signes caractéristiques qui annoncent la maladie de Basedow [...]. *On* voit la plaque de cheminée derrière laquelle s'était dissimulée la duchesse [...] ; *on* devine surtout, au travers de la profusion de reliques prêtées, je pense, par de vieilles familles royalistes du département [...], *on* perçoit presque physiquement l'incroyable poussée d'idolâtrie monarchique [...].¹²⁵

On se demande qui « voit », « devine », « perçoit » dans ce passage. L'abréviation (« M. »), semble indiquer que le *Moi* ne parcourt pas seul l'exposition, et que les deux sujets (y en a-t-il d'autres ?) réalisent ensemble les opérations perceptives indiquées par ces formes verbales. Mais la voix de l'accompagnateur pointe en filigrane, à travers le filtre du *Moi*, une seule fois et il n'existe aucune indication sur la portée du *on*, de telle sorte qu'il devient impossible de savoir avec certitude à qui renvoie la description détaillée de

124

Ibid., p. 981.

125

L., p. 142.

l'exposition. L'effet le plus immédiat de l'emploi du *on* est la mise à distance des lecteurs curieux. Non seulement la présence de l'Autre est absorbée par le pronom *on*, mais aussi celle du *je* non nommé est également entraînée, par contagion métonymique, dans le gouffre de la dépersonnalisation. C'est dans cette perspective que nous avons avancé que le brouillage énonciatif, qui rend compte du *Moi faible*, vise à estomper les frontières entre la personne et la non-personne (il, « M. », dans le cas qui nous occupe). Il ne reste qu'un œil, un regard qui prend en charge la description mais qui reste foncièrement anonyme.

Nous ne saurions conclure sans nous interroger sur la portée de deux occurrences du pronom *il*, dont la valeur nous paraît fortement autobiographique :

Son esprit s'était lentement englué à *ses* propres œuvres, et particulièrement remodelé sur elles. Elles reposaient en *lui* comme des objets faits de *ses* mains, infléchissant familièrement, sans que jamais *il* s'y heurtât et que même *il* y prît garde, *sa* perspective, *ses* cheminements, la liaison de *ses* gestes et la répartition de *ses* volumes familiers. Et l'aidant aussi à faire *ses* rangements.

La perle ne gêne pas l'huître, et tout laisse croire que *leur* cohabitation est douillettement aménagée. Mais elle a rétréci nonobstant *son* espace libre, et il *lui* faut vivre avec [...].¹²⁶

Ce n'est pas qu'*il* ne portât encore des fruits, et même précieux, partout recherchés. Et cela presque régulièrement, comme ceux que ramène chaque année la saison ; mais depuis longtemps, *il* avait pourtant cessé de fleurir. On mordait à ces fruits comme dans la pomme du jardin d'Éden : à même la connaissance que n'a pas fécondée l'amour [...].¹²⁷

126

CGC, pp. 1090-1091.

127

Ibid., p. 1097.

Dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune prend soin de distinguer le critère de la personne grammaticale de celui de l'identité de l'individu auquel celle-ci renvoie, ce qui lui permet de justifier l'existence de quelques autobiographies à la troisième et à la deuxième personne¹²⁸. Mais avant de nous interroger sur les valeurs et les effets de cette forme autobiographique peu conventionnelle, il est licite de se demander si elle renvoie au narrateur. Le caractère exceptionnel de son emploi, réduit à deux fragments dans la totalité du corpus, pousse le lecteur, choqué, dérangé dans ses habitudes, à s'interroger sur les raisons de ce changement de personne grammaticale de la part de l'auteur. Le passage du *je* routinier au *il* insolite, impossible à identifier, constitue, plus que dans les autres cas d'énallage, un procédé de brouillage du système énonciatif¹²⁹. La question est alors de savoir si *il* renvoie, de manière exceptionnelle, au *je* du narrateur — et de s'interroger alors sur les raisons de ce caprice — ou si, au contraire, il appartient, pour employer l'expression de Benveniste, à la sphère de la non-personne¹³⁰, en d'autres termes, s'il réfère à un tiers dont l'identité serait alors indéterminée. On pourrait même penser que le tiers non nommé du second fragment renvoie à un être non humain, mettons, un arbre de son jardin ! Cette hypothèse a l'inconvénient de faire du fragment en question un cas de figure exceptionnel dans l'œuvre de Gracq, qui réserve l'emploi de pronoms sans

128

Philippe LEJEUNE, 1975, p. 16.

129

Nous pensons aux expériences ludiques d'ébranlement du système énonciatif des récits *skatz*. Dans la narration *skaz*, populaire dans la fiction russe et dont GOGOL fut l'initiateur, le narrateur abandonne son rôle authenticateur et bouleverse la notion de vérité interne du récit en passant par exemple d'une personne à l'autre, d'un style soutenu à un style familier, d'une focalisation omnisciente ou zéro à une focalisation de type interne ou externe (cf. Lubomir DOLEŽEL, [1988], 1997, p. 92).

130

Cf. Émile BENVENISTE, 1966, pp. 251-257.

réfèrent aux personnes (à la différence de la profusion toponymique qui caractérise le traitement de l'espace). Bien que tout aussi hasardeuse, que l'on nous permette d'aventurer une autre hypothèse, plus plausible selon nous : la métaphore filée de l'arbre semble rattacher, du point de vue thématique, le second fragment au premier — très proches par ailleurs l'un de l'autre dans le recueil. Les deux aborderaient le tarissement de la source créative, et, peut-être, de l'énergie vitale en général, sous une forme commune : celle du constat marqué de regret. Et la nostalgie constitue, comme on sait, une composante capitale de l'interdit anti-autobiographique gracquien. La troisième personne, agissant de concert, dans le second cas, avec la métaphore filée, serait ici un moyen d'accès à l'*indicible*¹³¹. Ce qui précède nous autorise à affirmer que *il* constitue la culmination du processus d'euphémisation du Moi réalisé par le biais de l'énallage.

L'emploi de la désignation « homme », examinée précédemment, contraste également avec l'utilisation euphémisante que Gracq en fait dans les microrécits autobiographiques. Dans l'exemple ci-dessous, il fait pendant à l'emploi de la personnification (« la Luxure ») pour désigner l'Autre :

Plus à gauche, la Luxure — timide, cloîtrée, loin du regard de l'Homme — s'embusque derrière une fenêtre à rideaux blancs que la chaleur des après-midi d'été entr'ouvre : deux jeunes filles, redressées dans des poses gracieuses, y comparent parfois un instant, devant une armoire à glace, *les fruits mûrs de leur nubilité*.¹³²

131

Nous pouvons fournir une seule preuve *a contrario* : énoncés par un *je*, les propos du second fragment seraient, mis dans la bouche de Gracq, d'un lyrisme décrépité. Rappelons en outre que *CGC* est le dernier livre de Gracq et, donc, le moins fictionnel.

132

L2, p. 256. L'emploi de *l'Homme* pour désigner les pulsions sexuelles, est également observable dans *L2*, p. 304.

Le narrateur disparaît sous l'expression générique, qui, actualisée par le déterminant défini, désigne une classe dans son ensemble. Absorbé par la classe à laquelle il appartient, l'individu n'a plus d'existence propre.

2.2.2. *Le Moi-œil*

*Tant de mains pour transformer ce monde,
et si peu de regards pour le contempler !*

Lettrines

Ainsi donc, et à la différence du *Moi fort* qui se présente avant tout comme un sujet actif qui lit, interprète, contredit et, surtout, écrit et, ce faisant, se fonde comme sujet grâce aux pouvoirs germinateurs de l'écriture, le *Moi faible* est un sujet passif. Sa participation au monde n'est que celle de l'œil qui note, qui enregistre, qui absorbe le paysage et qui est en même temps absorbé par celui-ci, dans une dévoration mutuelle qui réduit l'existence du sujet à celle de caisse de résonance de l'espace. Quelques anecdotes, correspondant à la période de l'enfance, rendent compte de cette inaptitude du sujet à entretenir un rapport autre que passif et avec les objets et avec les individus. Son apprentissage forcé de la musique est un échec : l'enfant, « petit Sisyphe musical et résigné¹³³ » étudia le piano et le violon, contraint par ses parents, pendant six ans sans obtenir le moindre résultat. Privé de récréation, enfermé dans une classe vide, le supplicié ne trouvait d'autre soulagement que d'aller s'asseoir dans la chaire du professeur, « observant du

point de vue neuf que pouvait avoir le maître la constellation au plafond des boulettes de papier mâché.¹³⁴ » L'enfant sera enfin « définitivement réformé¹³⁵ » de tant de privations et de souffrances. Sa passion pour les *échecs*, dont un camarade du lycée lui avait appris le mouvement des pièces, commence par une version dégradée du jeu : l'enfant se fabrique un échiquier et des pièces rudimentaires taillées au couteau avec lesquels il joue quelques parties sans connaître à fond les règles du jeu. Or voici qu'un jour il voit une partie reproduite et annotée dans un journal : « De voir consacrée par l'imprimé ma lubie à demi clandestine me laissa comme étourdi de surprise, de respect et de mystère¹³⁶ ». Désormais, l'enfant apprendra à déchiffrer ces signes imprimés qui lui permettent d'accéder à la *lecture* de parties, la version accomplie du jeu : outre son « inaptitude naturelle » qui l'empêche de surmonter l'hiatus lecture-action (en dehors, bien évidemment, de l'écriture), il y a aussi cette incapacité d'être à la hauteur des modèles, ces grands joueurs d'échecs dont il consomme passivement les parties. Le narrateur se compare à un « gratte-papier qui, ayant à écrire une lettre d'affaires, se demanderait malgré lui à chaque instant comment l'eût abordée Racine, Baudelaire ou Victor Hugo.¹³⁷ »

Les anecdotes du piège à mouches et du boomerang vont dans la même

134

Ibid., p. 357.

135

Ibid., p. 358. L'emploi de ce terme ne semble pas gratuit si l'on pense que Gracq fut aussi réformé pendant la guerre.

136

Idem.

137

Ibid., p. 359.

direction¹³⁸. À la différence des objets-attributs à caractère instrumental de adultes — le cheval ou le violon du père, le livre de comptes tenu par la mère —, ceux de l'enfant sont des objets à fonction indéfinie et manquée. L'enfant dépensa toutes ses économies, avec des conséquences fort ennuyeuses, pour acheter un prétendu piège à mouches, une petite boîte de fer qu'un camarade de l'école lui avait présentée comme tel :

[...] j'achetai la boîte, puis, ayant amorcé avec un peu de sucre en poudre, je commençai ma faction. J'attendis longtemps... Mais l'échec ne me décourageait pas, c'était même presque le contraire ; le charme de la boîte mystérieuse était bien au-delà de l'efficacité : elle ne quittait pas ma poche ; à peine à l'école, je la posais devant moi sur la table ; je la regardais, comblé. Le surlendemain, l'instituteur, qui avait eu vent de la transaction frauduleuse, vint trouver mes parents : je le vis entrer, l'air ferme. Je compris, je pâlis, je comparus, réellement plus mort que vif : j'en fus quitte à peu près pour la plus belle paire de gifles que j'aie jamais reçue de ma mère, qui ne les prodiguait pas.¹³⁹

L'enfant apprend vite à remplacer la fonctionnalité de l'objet par son existence en soi. Le piège à mouches préfigure ses noces avec la littérature en tant qu'artéfact intransitif qui constitue une fin en soi-même. Le rapport qui s'établit entre le Moi et les objets annonce, même si elle n'apparaît pas dramatisée, l'impossibilité du sujet de construire une relation bidirectionnelle avec Autrui. Les objets sont, comme nous le verrons pour l'Autre, des prolongations narcissiques du Moi dépourvues de toute extériorité. À la passivité du Moi, il faut ajouter son mutisme. S'il apparaît, le dialogue — ou, comme ici, la réplique de l'Autre — est fictif :

138

Auxquelles Gracq consacre un fragment qu'il intitule « Du rôle joué dans mon enfance par les objets étranges » (voir *L*, pp. 191-194).

139

Ibid., p. 192.

Montherlant. Quand je le croisais dans la rue ou au restaurant du quai Voltaire vers la fin de sa vie, son regard avait l'air de vous dire clairement : "C'est vrai, je suis cette vieillesse et cette déchéance amère, et je n'en dissimule plus rien, et je suis pourtant à mille lieues au-dessus de vous [...]".¹⁴⁰

L'expression des sentiments, si foisonnante dans le discours préférentiel critique — par le recours notamment aux métaphores érotiques et gastronomiques qui disaient si bien le *contact* avec le corps de l'écriture — est absente dès qu'il s'agit de l'Autre : aussi la seule occurrence du verbe *aimer* se référant à un être humain concerne-t-elle Breton¹⁴¹. La parole impossible est alors remplacée par des gestes : à Londres, l'adolescent Poirier, vivement ému par la vue d'une petite marchande de fleurs qui déclenche tout un réseau intertextuel, lui donne tout ce qu'il a sur lui et ne répond pas à ses remerciements¹⁴².

Parole et écriture sont ainsi deux langages incompatibles. Gracq se reproche d'avoir parlé dans la conversation d'une idée qu'il venait d'écrire¹⁴³. C'est en affirmant son silence et sa mutité ou, pire, comme dans le passage ci-dessous, son échec, que le sujet parvient, paradoxalement, à introduire le *Moi faible* dans l'écriture :

J'ai parfois été mortifié de m'apercevoir que quand j'essaie d'intervenir ou de placer une remarque dans une conversation générale — que ce soit

140

CGC, p. 1097.

141

Ibid., 1035.

142

Cf. ibid., p. 997.

143

ELEE, p. 666.

manque d'assurance dans ma manière de parler, ou insignifiance de ce que j'ai à dire — on ne m'écoute pas et on passe. Avec le temps, j'ai cessé de m'en formaliser et j'écoute les autres, sans parvenir à trouver ce qu'ils disent tellement surprenant ; mais je me tiens là dans un retrait plaisant, tranquille et coi, comme dans l'obscurité d'une salle on regarde l'écran éclairé, ou comme un *suceur de roue* dans un peloton cycliste : ne donnant rien, recevant à vrai dire peu, mais ce peu gratis.¹⁴⁴

Ce passage, parfaitement autobiographique (aveu, autoanalyse) révèle sur un ton sincère ce qui confine le *Moi faible* dans la passivité. Ignoré par l'Autre, incapable d'échanger des propos avec lui sur un pied d'égalité, il est contraint de les imposer dans le discours critique.

Cantonné dans le statut de regard, le Moi gracquien n'a ni visage ni corps. Les besoins physiologiques, condamnés à l'indicible, n'émergent que fortement euphémisés. La nourriture, par exemple, est rarement mentionnée. Le narrateur dit sa préférence pour la « cuisine transparente, qui laisse passer et subsister intact et égal l'éclairage intérieur quotidien¹⁴⁵ ». Le corps n'accède à l'écriture qu'indirectement par le biais de la perception sensitive qui relie le sujet au monde. Le narrateur évoque, par exemple, le souvenir de la « gifle rugueuse et glaciale » des draps mouillés pendant son enfance à Saint-Florent¹⁴⁶. Exceptionnellement, l'adulte, asphyxié par la chaleur du Middle West, nous apprend qu'il fut obligé de dormir nu sur son lit¹⁴⁷. Le contact physique est également absent. Outre la « paire de gifles » déjà mentionnée,

144

CGC, p. 1041.

145

ASC, p. 917. Voir aussi *CGC*, p. 1038 et p. 1047.

146

L2, p. 345.

147

Ibid., p. 380.