

la seule occasion où le narrateur rend compte de la sensation que produit sur lui le contact direct avec un autre être vivant — il s'agit de l'écureuil — la violence, bien que très atténuée, préside à l'échange physique : « J'ai senti un jour la pointe de ses dents menues contre la pulpe de mon doigt¹⁴⁸ ».

2.2.3. *Prétérition et adynaton*

Des procédés d'euphémisation du Moi (et des autres), comme ceux que nous venons de voir à travers l'énallage, mais aussi des procédés issus d'une hyperbolisation impossible dans son excès même, tels que l'adynaton et la prétérition¹⁴⁹, montrent que la matière autobiographique a, malgré l'auteur, une place dans le fragment.

L'euphémisation du Moi permet en effet de faire émerger, exceptionnellement, ce thème tabou qu'est la sexualité :

Ce qu'il y a de plus subtil dans l'homme, c'est la sexualité.

(J'extrais cette phrase remarquable d'un essai qui ne m'a pas laissé d'autre souvenir.)

On ne peut pas prouver ce que l'on croit. On ne peut pas, non plus, croire ce que l'on prouve.

(Jünger : *Le Mur du temps*)¹⁵⁰

¹⁴⁸

CGC, p. 1005.

¹⁴⁹

« Hyperbole impossible à force d'exagération » (*Gradus*, s.v. adynaton) ; « Feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force » ; (*idem*, s.v. prétérition).

¹⁵⁰

L, p. 165.

Le dialogue intertextuel (signalé par l'emploi de l'italique), sur la base duquel est construit ce bref fragment, limite l'intervention du narrateur à une appréciation (« remarquable »). L'euphémisation de la voix du Moi faible consiste justement à emprunter la voix de quelqu'un d'autre, Jünger en l'occurrence, pour répondre à la première assertion. L'atténuation de la voix du Moi est également repérable sur le plan sémantique : la première assertion est beaucoup plus claire que celle empruntée à Jünger, assez cryptique. Gracq joue sur la relative symétrie entre les deux assertions (*ce que*), mais, alors que dans la première, le sujet du pronom démonstratif est clairement énoncé (*la sexualité*), dans la seconde assertion, où prolifèrent les négations, l'objet du même pronom est délibérément opaque — *ce que l'on croit, ce que l'on prouve*.

L'euphémisation du Moi faible est ainsi inséparable de son opacification. Au *je* en expansion et débordant du discours critique, fait pendant un sujet chétif qui combine toutes sortes de stratégies pour atténuer sa voix :

Vitam non impendere amori. Et pourtant je m'éveillerai un matin l'esprit libre et bruisant tout à coup de mille choses, et comme un beau matin arrive le printemps il sera arrivé cette chose étrange : je ne l'aimerai plus.¹⁵¹

À l'écran relatif du latin¹⁵², il faut joindre l'imprécision chronologique (*un matin*) et, surtout, l'indétermination du pronom (*l'*) : tous les éléments convergent à opacifier au maximum la matière biographique (s'agit-il d'une

¹⁵¹

Ibid., p. 211.

¹⁵²

APOLLINAIRE intitule un recueil de poèmes, paru en 1917, *Vitam impendere amori*, s'inspirant de JUVÉNAL (*Vitam impendere vero, Satires*, IV, v. 91). Cf. Bernhild BOIE, II, p. 211.

il ne reste pour moi que deux ou trois fontaines — petites, intarissables — où l'eau vive dans le désert qui s'accroît continue de jaillir et immanquablement me ranime ; ce sont quelques chansons de Rimbaud [...].¹⁵⁵

On peut se demander dans cette perspective jusqu'à quel point certaines déclarations anti-autobiographiques ne pourraient être lues, à rebours, comme de l'autobiographie en toutes lettres, qui, pour éclore, a besoin de recourir à des procédés de dénégation.

Dans le fragment que Gracq consacre à son ancien élève mort prématurément dans un accident, l'auteur écrit : « Il avait été mon élève. Mais d'un élève on ne sait rien¹⁵⁶. » Si l'auteur s'autorise à parler de son étudiant, c'est justement parce qu'il n'y a pas grand-chose à dire : ce n'était pas quelqu'un qu'on remarquait en classe par son niveau scolaire et il était très réservé. Gracq, ne trouvant plus rien à commenter, peut, après ces prolégomènes, entrer dans le vif du sujet et examiner le livre écrit par son ancien élève (*La Côte sauvage*) : « Nous avons perdu Jean-René Huguenin. Mais les priviléges de l'expression sont de longue portée¹⁵⁷ ». Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas, bien sûr, cette analyse du livre, mais la manière dont Gracq, tout en niant l'intérêt de la personne en question, parvient à la dire : à force de décrire son élève comme quelqu'un d'insignifiant, il réussit

155

ELEE, p. 698.

156

L, p. 207. Cet exemple ne se réfère pas à l'auteur, mais à quelqu'un d'autre. Or, comme nous le montrerons au point 3, le moi faible n'accepte l'Autre qu'en tant que prolongation de lui-même.

157

Ibid., p. 209.

à dessiner les contours d'une présence-absence qui rappelle vaguement ces portraits de l'auteur que nous offre la critique et que nous avons examinés au premier chapitre. On comprend mieux maintenant leur raison d'être.

Dans le microrécit qu'il consacre au boomerang, l'auteur auto-interprète son désir de possession de cet objet que l'enfant avait découvert en lisant Jules Verne et qu'il reçut en cadeau au terme d'une petite maladie :

Je le contemplai longtemps. Je crois bien même qu'assez longtemps je n'osai pas délier les cordonnets. J'avais plus soif encore de le voir que de l'éprouver. Peut-être n'étais-je pas *déjà* tellement pressé de l'éprouver — pressentant une faille entre le monde des livres et celui de l'expérience [...] : la maladie servait sournoisement le désir que j'avais maintenant d'attendre, et si je n'avais eu peur qu'on se moque, je me demande si je me serais résigné à l'essayer. J'allai le lancer enfin avec mon parrain [...], mais il ne *revenait pas*. Je compris assez vite qu'il ne reviendrait jamais. Mais déjà les bizarreries de sa course me suffisaient : il y avait là une promesse, un signe [...]. J'allais maintenant plutôt en bateau le lancer sur la Loire, mais, assez vite, j'eus peur de le perdre, ou de le voir emporté par le courant. Bientôt il resta fixé au mur de ma chambre, posé sur deux clous : le savoir là, à l'abri, plein de ses virtualités toujours secrètes, suffisait à mon bonheur. Puis, un jour, alors que j'étais retourné avec trois ou quatre garnements de mon âge le lancer dans la prairie du Godelin, il tomba dans l'herbe épaisse et ne se retrouva plus. Nous fouillâmes la prairie, mètre par mètre, pendant deux heures : sans doute ma passion, à la longue, s'était-elle révélée contagieuse, et sans doute le boomerang avait-il disparu sournoisement sous le sarrau d'un de mes camarades. Ce fut un gros, un terrible chagrin.

Le boomerang fut lent à mourir. J'avais dans l'œil avec tant de précision — si longuement, si amoureusement je l'avais regardé — sa courbe et son profil, que j'en découpai un nouveau à la scie dans une planche, etacheai de le tailler au couteau. Il était moins lourd, il tournoyait moins bien, et je pensai avec mélancolie que de l'original à la copie l'essentiel du vrai secret avait dû s'enfuir [...]. Comme il n'était plus taillé dans le fil du bois, il se brisa en retombant sur un caillou. J'en taillai un troisième qui reprit place sur mon mur, je le peignis même en rouge, bien que je susse maintenant qu'il n'abattait jamais de gibier — mais je ne retournai pas sur le sentier de la guerre ; je ne le lançai plus jamais. Un moment encore, quand j'allais me promener dans la campagne, je continuai à le passer à ma ceinture. La nuit, je le plaçais sous mon oreiller : j'avais sans doute compris enfin que sa puissante efficacité résidait dans les

songes. Puis il ne quitta plus le mur, mais il continuait à marquer ma chambre de son signe, comme ces crucifix qui pendent encore à leur clou dans des maisons où depuis longtemps on ne pratique plus. Enfin un jour, je le jetai sur un tas de fagots.

J'ai revu l'autre jour le boomerang. Il m'a fait signe à la devanture d'une armurerie du boulevard Saint-Germain. Je marchais vite ; au bout d'une cinquantaine de mètres je fis demi-tour, décidé tout de même à accorder cette récompense posthume à mon enfance, à introniser chez moi une fois pour toutes le sortilège fané qui avait tenu tant de place dans ma vie. Puis, arrivé devant la porte, je repartis et je m'éloignai. Il ne faut pas remuer les amours mortes.¹⁵⁸

Outre la mise en abyme, comme pour le piège à mouches, qui permet à Gracq d'élaborer en palimpseste un discours parallèle sur la littérature (attente, reduplication imparfaite du modèle originel) que nous avons déjà examinée au chapitre précédent, ce qui nous intéresse dans ce fragment emblématique de Gracq, qui constitue une sorte de miniaturisation complète de sa poétique, c'est qu'il illustre cette capacité de l'interdit anti-autobiographique de se retourner contre lui-même. La maxime qui clot le fragment — « il ne faut pas remuer les amours mortes » — est niée par le récit du boomerang. Elle fonctionne sur le mode de la prétérition ou de la dénégation, qui nie pour mieux affirmer. Le sujet déclare ce qu'il ne faut pas faire tout en faisant le contraire. L'écriture rend ainsi possible l'émergence de ce « terrible chagrin » et révèle finalement sa vocation à la parole. Le silence devient parole et la négation se transforme, en dépit de tous les palliatifs examinés, en affirmation.

Il est pourtant un réduit de l'indicible qui ne réussit pas à émerger dans l'écriture : l'Autre.

158

Ibid., pp. 192-194.

3. *Autobiographie et altérité*

À mesure que les années ont passé et que j'ai avancé dans mes livres, il me semble que ma vue a un peu changé — presque mécaniquement, comme on devient presbyte — et que les figures humaines qui se déplacent dans mes romans sont devenues graduellement des *transparents*, à l'indice de réfraction minime, dont l'œil enregistre le mouvement, mais à travers lesquels il ne cesse d'apercevoir le fond de feuillages, de verdure ou de mer contre lequel ils bougent sans vraiment se détacher.¹⁵⁹

Avec ce constat sommaire, Julien Gracq règle la question de la tendance progressive à l'évacuation d'autrui qui commande son œuvre. Cette tendance, qui deviendra généralisée dans le volet de non-fiction, avec la disparition presque totale de toute forme actantielle en dehors du *Je* narrateur, mérite cependant que l'on s'y arrête.

Comme nous l'avons montré, le double caractère autobiographique et fragmentaire de l'écriture gracquienne de non-fiction fait que, d'un côté, et à la différence des récits de fiction qui constituent le premier volet, le narrateur est placé au centre de sa narration en subordonnant l'apparition des autres actants aux caprices de celui-ci ; de l'autre, la fragmentation élimine toute possibilité de linéarité diégétique en dehors des microrécits. La discontinuité et le morcellement de l'axe événementiel au bénéfice de la description, entraîne irrémissiblement celle des actants qui permettaient de faire avancer — il est vrai, très lentement — la narration dans les récits.

¹⁵⁹

L2, p. 293.

Ces arguments ne résolvent pourtant pas la question de l'évacuation du Moi de manière satisfaisante. Les raisons formelles nous renseignent sur le comment mais laissent en suspens la question du pourquoi. L'auteur, quant à lui, préfère passer sous silence la modification que le passage du récit de fiction au fragment autobiographique introduit dans le traitement de l'altérité. Et ce silence nous le retrouvons également sur le plan critique. Julien Gracq apparaît, nous l'avons dit, comme un auteur particulièrement perméable aux études de l'imaginaire, qui ont privilégié la dimension initiatique et sacrée des récits gracquiens au détriment des aspects liés à l'analyse de la structure actantielle et de l'intersubjectivité. Ce sujet assoiffé de transcendance qui trouve sa plénitude dans la fusion cosmique est pourtant coupé des autres. Or, nous l'avons vu à plusieurs reprises, le véritable enjeu de l'écriture de Gracq est à chercher non pas dans ce qu'il affiche, dans ce qu'il donne en spectacle, mais dans ce qu'il récuse, dans les creux plutôt, ou en tout cas aussi bien, que dans les pleins. Et l'indicible gracquier est l'Autre. Cet Autre qu'il euphémise, qu'il évacue des fragments arguant l'interdit anti-autobiographique, est, comme nous le rappellent à l'unisson toutes les sciences humaines — la phénoménologie, la psychanalyse ou « l'anthropologie intersubjective », terme proposé par Todorov¹⁶⁰ qui engloberait des figures aussi différentes que Lévinas, Habermas ou Bakhtine — une condition *sine qua non* à l'existence du Moi : l'intersubjectivité se trouve au sein même du processus de la construction du sujet¹⁶¹. Comme le souligne Gilbert Durand dans son étude « Le XX^e siècle

¹⁶⁰

Tzvetan TODOROV, 1995, p. 55. Le premier chapitre retrace les principaux courants de pensée qui se sont intéressés à la question de l'altérité.

¹⁶¹

Voir Edmond MARC et Dominique PICARD, 1989, p. 63-81.

et le retour d’Hermès¹⁶² », la question de l’Autre, son intégration plus ou moins réussie au Moi dans la construction du Soi ou bien son rejet narcissique constitue la pierre de touche de la littérature du désenchantement post-nietzschéen.

Nous allons donc à présent nous interroger, encore une fois malgré l’auteur, sur ce *blanc* de l’écriture fragmentaire gracquienne l’Autre, le véritable *soma* du Moi.

3.1. De l’Autre-conflit à l’Autre-rebut

Pour comprendre ce qui amène Gracq à faire de l’Autre un *transparent* dans les fragments, il faut d’abord voir ce qu’il en est dans les récits. Nous montrerons que dans ceux-ci, l’Autre a toujours un statut conflictuel qui met en danger l’intégrité du Moi. Le fragment rendra possible la suppression de toute altérité en la résorbant dans le Moi.

3.1.1. L’Autre fictionnel

En créant des actants situés aux antipodes du modèle psychologique et réaliste, Gracq signe aussi *L’Ère du soupçon* du personnage balzacien. Ce refus

162

Voir Gilbert DURAND, 1979, pp. 243-306.

du psychologisme place le lecteur devant des actants — peu nombreux, d'ailleurs, comme le sont les lieux de rencontre qui invitent à la mondanité et au confinement — qui sont présentés, et non pas interprétés. Le narrateur, qui en sait autant que ses personnages, les montre dans leurs émotions, mais, à la différence de ce qu'il fait pour l'espace, il ne les déchiffre pas¹⁶³, négligeant par là leur consistance physique et en faisant, sur le plan psychologique, des sujets impossibles¹⁶⁴. L'inattention de Gracq à la représentation anthropomorphe des actants (détails physiques) a été en effet relevée par la critique. Dans *BF*, Mona est présentée en train de coiffer Julia, sa servante. Elle fourrage dans ses cheveux « la bouche pleine d'épingles », alors que quelques lignes plus haut le narrateur nous apprend que Julia portait les cheveux courts¹⁶⁵. Dans *Pi*, la « guérite des cheveux blonds embroussaillés¹⁶⁶ » de la nordique Irmgard devient, quelques pages plus loin, « des lourds flocons sombres¹⁶⁷ ». Dans le dernier exemple, la blondeur d'Irmgard est liée à sa jeunesse et opposée à la maturité de Simon ; l'image des « lourds flocons sombres » est, quant à elle, insérée dans un contexte de rêverie érotico-sadique où interviennent d'autres expressions telles que « images plus troubles » ou « pente nocturne ». Ces hésitations sont donc

163

Cf. Marie FRANCIS, 1979, p. 28.

164

Voir à ce propos l'analyse de Mona réalisée par Jean BELLEMIN-NOËL (1995, pp. 56 et ssq.). Mona incarne le Narcisse heureux, « toujours capable, jamais coupable de désir ».

165

Cf. ibid., p. 61.

166

Pi, p. 429.

167

Ibid., p. 433.

explicables par la contamination isotopique¹⁶⁸ qui surdétermine le fonctionnement figural du texte.

À cette inconsistance sémiotique que tissent la métaphore et la comparaison et qui aboutit à une impossibilité de représentation du personnage — « Il essaya de penser à Irmgard, mais aucune image dans son esprit ne se formait plus¹⁶⁹ » —, il faut ajouter la tendance à référer le personnage de manière métonymique ou synecdochique — Irmgard n'est représentée que par une valise et une robe — ainsi que la superposition de modèles ou de médiations culturelles (surtout littéraires) qui sont à la base des descriptions¹⁷⁰ et qui, sans faire tomber ceux-ci dans l'abstraction allégorique, contribuent à augmenter cette indétermination. Comme le signale Élisabeth Cardonne-Arlyck, les actants deviennent une présence encombrante dont le récit doit se débarrasser¹⁷¹.

Le héros gracquier, dont Aldo constitue l'exemple paradigmique, apparaît en outre comme transgresseur de l'ordre établi au sein d'une organisation sociale. Or le conflit constitue dans les fictions gracquieres la seule forme possible de relation sociale. Le rapport de force qui s'établit entre les différents actants est toujours destructeur¹⁷². La relation à Autrui se définit,

168

Élisabeth CARDONNE-ARLYCK, 1984, p. 234.

169

Pi, p. 482.

170

Voir à ce propos, les remarques de Ruth AMOSSY sur la réécriture des modèles culturels dans *RS* (1982, p. 187 et ssq.).

171

Élisabeth CARDONNE-ARLYCK, 1984, p. 237.

172

Il n'est pas étonnant que Jacques ATTALI ait pris l'univers de *RS* comme modèle d'une société où agissent des forces qui l'amènent à sa propre destruction (*cf.* 1981, pp. 209-212).

chez Gracq, par la menace de dépossession du Moi. L'auteur met en place un Autre hégélien dont l'*Anerkennung*, la reconnaissance, entraîne la destruction du sujet. La reconnaissance d'Autrui empêche celle de Moi et vice versa. L'absence de l'enfance nous paraît, à cet égard, significative : la seule reconnaissance chez l'être humain qui ne saurait être assimilée à un combat est celle qui a lieu entre la mère et son enfant : en le reconnaissant, la mère se sent à son tour reconnue « dans son rôle d'agent de la reconnaissance¹⁷³ ». La reconnaissance hégélienne passe alors indéfectiblement par la lutte pour le pouvoir. Pour être reconnu, il faut s'imposer. Celui qui reconnaît et donc, qui admire, qui approuve, se trouve dans une position d'infériorité¹⁷⁴. La nature hégélienne de l'Autre fictionnel est repérable dans la structure actantielle des récits, où celui-ci apparaît comme une instance doublement conflictuelle : non seulement il est systématiquement perçu comme un obstacle, un danger pour le Moi et pour l'accomplissement de son désir, mais aussi l'Autre-objet de désir ne peut exister que par la médiation du tiers-obstacle. Le schéma fondamental du désir gracquien de l'Autre est ainsi la relation triangulaire « sujet-médiateur-objet » qui domine, à quelques variantes près, la structure actantielle des récits¹⁷⁵. Il n'est donc pas étonnant

¹⁷³

Tzvetan TODOROV, 1995, p. 40.

¹⁷⁴

Se reporter à la lecture de l'Autre hégélien proposée par TODOROV, *ibid.*, pp. 35-42.

¹⁷⁵

« En schématisant à l'extrême, on peut soutenir que sujet, médiateur et objet sont représentés, respectivement, dans *Au château d'Argol*, par Albert, Herminien et Heide ; dans *Le Roi pêcheur*, par Perceval, Amfortas et le Graal ; dans *Le Roi Cophétua*, par le narrateur, Nueil-Cophétua et la servante-maîtresse. Les autres récits présentent des variantes plus complexes. Dans *Un beau ténébreux*, Allan est médiateur : il forme couple avec sa propre mort (dont Dolorès n'est que l'emblème) ; le sujet, c'est le groupe, lui-même partagé [...]. Quant au *Rivage des Syrtes*, face au sujet premier qu'est Aldo, ce sont les rôles de médiateur qui se démultiplient : Marino [...], Vanessa, Danielo, le prédicateur, les «missionnés» [...] le vieux Carlo, Fabrizio [...], forment tout un faisceau de médiations qui prend Aldo en charge et le conduit vers le Farghestan [...], l'autre à travers quoi Orsenna va rencontrer son propre destin. » Michel MURAT, 1991, pp. 59-60.

que les fictions se soldent par des événements violents : viol et double mort dans *Au château d'Argol*, suicide dans *Un beau ténébreux*, reprise de la guerre dans *Le Rivage des Syrtes*. Événements et actants restent ainsi intimement soudés dans la chaîne chronologique du récit. S'il ne se passe pas grand-chose dans les fictions de Gracq, c'est justement parce que la violence contenue dans le rapport à autrui retarde l'interaction et la rend extrêmement difficile.

On pourrait affirmer par conséquent que la hantise de l'histoire dit, dans la fiction, celle de l'Histoire, du temps linéaire marqué par la succession d'événements liés à l'interaction, de telle sorte que l'impossibilité du rapport à l'Autre bloque, paralyse l'événement et, inversement, la rencontre avec cet Autre, individuel ou collectif, est marquée par le sceau de la mort et de la destruction. La difficulté qu'entraîne dans la fiction l'accomplissement de l'événement apparaît donc comme inséparable du caractère conflictuel que revêt le rapport à autrui. Comme le dit si bien Emmanuel Lévinas, « le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul, mais [...] il est la relation même du sujet avec autrui¹⁷⁶ ». Le Moi gracquier, en proie à la « nostalgie des origines¹⁷⁷ » malgré ses déclarations anti-autobiographiques, ne pourra se libérer du Temps qu'en éliminant définitivement l'Autre.

Dans les récits-charnières, rédigés à l'époque où Gracq a commencé à consigner dans des cahiers des fragments qui ont fait par la suite l'objet de recueils de non-fiction, l'auteur semble entrevoir une solution au conflit et au dénouement tragique qui en découle dans la simplification du schéma actantiel (deux actants dans *La Presqu'île*, trois dans *Le Roi Cophétua*) et dans

176

Emmanuel LÉVINAS, 1989, p. 17.

177

Voir Mircea ÉLIADE, [1969], 1971.

l'autonomisation croissante du héros vis-à-vis de l'Autre.

À la fin de *Un balcon en forêt*, Grange, gravement blessé mais débarrassé enfin de la présence d'autrui, s'endort, sans que le lecteur sache s'il meurt. Cette hésitation va se résoudre dans *La Presqu'île* et dans *Le Roi Cophétua*, lesquels excluront définitivement la mort du dénouement¹⁷⁸. Or c'est justement le contournement de l'Autre-obstacle qui va permettre au Moi de sortir indemne du récit.

Dans *La Presqu'île*, Gracq va plus loin dans la minimisation du récit en le réduisant aux parcours spatiaux du héros, ponctués du sentiment d'angoisse mêlé de désir que provoque son rendez-vous imminent avec Irmgard. La barrière qui sépare Simon de la jeune femme dans la gare de Brévenay, dans les dernières lignes du récit, exclut de celui-ci leur face-à-face redouté. La fin de ce récit constitue le renversement de la situation de départ : au début, le héros vit dans la privation d'Irmgard, qui ne vient pas par le train du matin ; à la fin du récit, l'arrivée de la jeune femme coïncide avec l'hésitation de Simon, qui ne sait pas comment la rejoindre ni même s'il veut vraiment la rejoindre. Ce qui sépare ces deux scènes est le travail d'appropriation de l'espace réalisé par Simon. Le décentrement diégèse-description, déjà signalé, constitue la trace formelle du besoin d'évacuation de l'Autre éprouvé par le sujet. Irmgard arrive, on ne sait rien de leur rencontre, mais peu importe. Simon a déjà choisi la seule modalité qui permet d'intégrer l'Autre : son absence.

Dans *Le Roi Cophétua*, le narrateur arrive au rendez-vous donné par son ami Jacques Nueil, qu'il n'a pas vu depuis longtemps. Mais Nueil n'arrivera pas.

178

La mort de Jacques Nueil est une composante de la situation de départ de l'histoire (voir *RC*, p. 498).

Un tableau-miroir¹⁷⁹ le désigne comme le remplaçant de l'ami absent qui l'aurait choisi pour occuper sa place auprès d'une énigmatique servante. Le narrateur ne rentrera que quelques heures dans le jeu. Après avoir passé la nuit avec la servante, il quittera La Fougeraie dans un état de nonchalance qui contraste avec la fin tragique de *Au château d'Argol*, le premier récit de Gracq où un trio (Herminien-Albert-Heide) était aussi mis en scène. En refusant d'occuper la place de l'ami mort auprès de la servante-maîtresse, le *je* non nommé de *Le Roi Cophétua* théâtralise, dans son abandon de la demeure de La Fougeraie, l'adieu définitif de l'auteur à la fiction et donc au conflit qu'entraîne l'interaction sociale¹⁸⁰. L'événement devient ainsi, tout comme l'Autre, une pure virtualité narrative.

3.1.2. *L'Autre dans le fragment*

L'adéquation formelle, que nous avons signalée, du fragment à l'entreprise de suppression de l'Autre et de la chaîne événementielle dans laquelle il est inséré, permet au sujet gracquier de contourner le conflit. Il s'agit, nous allons le voir, d'une véritable évacuation provoquée par la hantise d'autrui, plus que d'un manque d'attention, comme le prétend l'auteur¹⁸¹.

¹⁷⁹

Une version particulière que Gracq fait de *King Cophetua and the Beggar Maid* de BURNE-JONES. À la différence du *je* non nommé de *RC*, Aldo, le héros du *Rivage des Syrtes*, était allé jusqu'au bout dans l'accomplissement d'une destinée tragique dont le portrait de Piero Aldobrandi constituait la clé de voûte.

¹⁸⁰

Comme le suggère Michèle MONBALLIN (1993, *passim*).

¹⁸¹

« Je n'oublie jamais un paysage que j'ai traversé, mais mon inattention aux visages est telle qu'on peut me présenter jusqu'à cinq ou six fois de suite quelqu'un avec qui j'ai pu même

3.1.2.1. *La plante humaine*

Comme le signale si pertinemment une critique, « même si Gracq récuse le Dieu chrétien, il reste prisonnier d'une idéologie de la transcendance de l'« *ego* » et d'une nostalgie de l' « ailleurs » innommable¹⁸² ». Notre auteur met en place un sujet en fusion avec le cosmos où il puise sa plénitude. L'auteur, qui rejette toute inscription de son œuvre dans un courant philosophique, développe une sorte de « phénoménologie intuitive¹⁸³ » très influencée par le romantisme allemand¹⁸⁴ et par le bouddhisme¹⁸⁵ qui l'amène à établir une alliance entre l'homme et le cosmos et à souhaiter la dissolution de l'être dans l'espace :

Quelquefois il m'a semblé que je poursuivais le règne enfin établi d'un élément pur — l'arbre, la prairie, le plateau nu à perte de vue — afin de

à l'occasion dîner ou bavarder assez longuement, sans que s'éveille le moindre souvenir : à peine quitté, l'éponge a passé sur l'ardoise. » (*L*, p. 190).

¹⁸²

Anne-Marie AMIOT, 1983, p. 161.

¹⁸³

Michel MURAT, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁴

Sur cette question, voir notamment, outre la présentation sommaire au premier chapitre de quelques aspects liés à l'« absolu littéraire » romantique (ce qui nous intéressait alors, c'était la question de l'hybridation générique), l'article qu'Anne-Marie AMIOT (1983) consacre à suivre la piste des idées de l'illuminisme mystique dans les récits gracquiens. L'illuminisme s'opposa, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle au rationalisme historique. Alors que celui-ci, dans ses différentes manifestations (scientisme, marxisme) intronise le progrès, les illuministes considèrent que le seul salut possible pour l'homme consiste à retourner aux origines de la création, à l'Âge d'Or d'avant la « chute » (SAINT-MARTIN, BOEHME) et la « décadence » (SWEDENBORG) que provoqua son entrée dans le Temps.

¹⁸⁵

Gracq fut fortement influencé par sa lecture de Daisetz SUZUKI, divulgateur du bouddhisme en Occident.

m'y intégrer et de m'y dissoudre [...].¹⁸⁶

Cette fusion se concrétise dans la célèbre notion de *plante humaine* : « Je me fais de l'homme l'idée d'un être constamment *replongé* : si vous voulez, l'aigrette terminale, la plus fine et la plus sensitive, des filets nerveux de la planète¹⁸⁷ ». Le sujet gracquier parviendrait ainsi à la plénitude dont la « bizarre illumination quiétiste »¹⁸⁸ racontée dans *FV* constitue l'accomplissement parfait :

C'est là, dans la prairie de Mauves, qu'une après-midi [...] j'eus tout à coup [...] le sentiment, au moins approximatif, qu'il était parfaitement indifférent, et en même temps parfaitement suffisant et délectable, de me tenir ici ou d'être ailleurs, qu'une circulation instantanée s'établissait entre tous les lieux et tous les moments, et que l'étendue et le temps n'étaient, l'un et l'autre, qu'un mode universel de confluence.¹⁸⁹

Cette expérience mystique de la *coïncidentia oppositorum*, comparable à celle que relate Rousseau dans la cinquième rêverie, amène le sujet au désir d'une passivité totale, d'une existence végétative qui conduit à la réminiscence du Moi total. La reprise de ce *topos* du romantisme allemand que l'on trouve, entre autres, dans la *Lucinde* de Friedrich Schlegel¹⁹⁰, permet à Gracq de se fabriquer un antidote contre le *sentiment du non* incarné par

¹⁸⁶

CGC, p. 975.

¹⁸⁷

P, p. 844.

¹⁸⁸

FV, p. 831.

¹⁸⁹

Idem.

¹⁹⁰

Voir Jean-Louis LEUTRAT, 1967, p. 90. Mais aussi chez les français : SENANCOUR, CONSTANT, Bernardin de SAINT PIERRE (cf. Javier del PRADO *et al.*, 1994, pp. 39-40).

Sartre¹⁹¹ : « Pourrait-on jamais vivre [...] déplié comme ces belles peaux de bœuf qui boivent le ciel de toute leur longueur — déplissé, lissé comme une cire vierge au seuil des grands signes nocturnes [...] », écrit Gracq dans *Liberté grande*¹⁹².

Julien Gracq s'inscrit ainsi dans la tradition romantique, issue du mythe de l'harmonie universelle, d'un *état de nature* qui précéderait la formation des sociétés et qui, comme le signale Julien Freund, s'oppose à l'idée aristotélicienne de l'homme social¹⁹³.

La critique a appliqué le modèle initiatique¹⁹⁴ pour rendre compte de cette quête de l'Ailleurs qui amène le sujet à l'union mystique avec le cosmos. Or il nous semble que, chez Gracq, l'initiation est, au même titre que le surréalisme, une esthétique, un modèle culturel qu'il s'approprie et qu'il exploite, pour ainsi dire, au deuxième degré. Prenons le cas de l'excursion aquatique racontée dans *Les Eaux étroites*. Le fait que la structuration du récit respecte les trois étapes du modèle initiatique — préparation, voyage dans l'au-delà et nouvelle naissance¹⁹⁵ — ne valide pas l'application de cette grille, si ce n'est pour voir, comme le montre Anne-Marie Amiot, comment elle est pervertie par l'auteur : d'abord, en transformant la prétendue initiation en image d'Épinal, un « barrage ensoleillé où sautent les poissons », qui

¹⁹¹

Voir *P*, p. 873.

¹⁹²

« Written in water », *LG*, p. 276.

¹⁹³

Pour un développement de ces deux courants, voir Julien FREUND, 1983, pp. 25 et ssq.

¹⁹⁴

Cf. point 2.1.2. du chapitre premier.

¹⁹⁵

Voir Simone VIERNE, 1973, pp. 21-25.

transforme l'objet de la quête en un « lieu de spectacle »¹⁹⁶. La désacralisation de la quête est complétée par les constants avertissements au lecteur à propos du caractère initiatique de la navigation sur l'Èvre, et cette insistance « au mépris de toutes les règles de l'initiation, dont le propre est de rester secrète » a pour effet de « récuser toute authenticité autre que formelle à cette initiation traditionnelle »¹⁹⁷. Mais surtout, cette fusion cosmique ne saurait être parfaite, car elle exclut l'Autre. La dissolution du Moi dans l'espace situe l'individu dans une uchronie qui le débarrasse de l'angoisse du temps. Mais ce sujet anhistorique est en même temps un sujet asocial : l'Autre gracquien appartient toujours au Même¹⁹⁸. Pour reprendre les mots de Gilbert Durand, « jamais l'*autre* [...] n'y pénètre en tant qu'*autre*¹⁹⁹ ». La *plante humaine* a besoin, pour vivre, d'un « espace au fond amical d'air et de lumière » qui constitue une « bulle enchantée »²⁰⁰. Cette image montre bien le rôle compensateur de ce « “bouddhisme” de surface²⁰¹ » que nous propose Gracq. Certes, la notion de Moi, telle que nous l'entendons, c'est-à-dire en tant que composante de la bipolarité Moi-Autre, est étrangère au bouddhisme, qui ne distingue pas le Moi du « non-Moi ». L'Être absolu des bouddhistes n'est ni Moi ni non-Moi, ni sujet ni objet²⁰². Mais la confusion

¹⁹⁶

Anne-Marie AMIOT, 1998, p. 75.

¹⁹⁷

Idem.

¹⁹⁸

Emmanuel LÉVINAS, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁹

Gilbert DURAND, 1979, p. 273.

²⁰⁰

P, p. 879.

²⁰¹

Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 265.

²⁰²

Voir sur ce point, Daisetz SUZUKI, 1981, p. 113

du Moi avec le non-Moi ne se réalise chez Gracq que de manière imparfaite : le Moi se fond avec l'espace, mais rejette l'Autre — et le rejeter, c'est déjà le reconnaître en tant que non-Moi —, ou ne peut le rejoindre. La fusion Moi-non Moi se voit ainsi cantonnée dans l'espace : comme ces enfants contraints de vivre dans un milieu aseptique, la *plante humaine* ne peut exister qu'en évitant tout contact avec ce qui souille l'espace et le rend indigne de la fusion cosmique : l'Autre-rebut.

3.1.2.2. *L'humanisation de l'espace*

Le lieu en tant que représentation métonymique des états du Moi, constitue, comme on sait, un chronotope romantique largement pratiqué par les écrivains-voyageurs du XIX^e siècle (Chateaubriand, Gautier, Nerval). L'espace s'érige, chez Gracq, en antidote de l'« univers social polyphonique²⁰³ » et de son corrélat, le temps. Outre le *je* non nommé, le seul actant qui reste dans le fragment est, nous l'avons vu, l'espace. Le sujet vit en symbiose avec l'espace qui le nourrit, qui le fait exister : « J'espère mourir vite dès que les chemins de la terre ne me seront plus ouverts²⁰⁴ », déclare l'auteur. Élevé au rang d'actant, le seul toléré par le sujet, l'espace reçoit, sur tous les points, un traitement diamétralement opposé à celui conféré à l'Autre. Aussi le premier fera-t-il l'objet d'une pléthore descriptive et figurale qui célèbre la fusion homme-cosmos. Il imprime une trace indélébile chez le sujet, que le passage du temps ne parviendra pas à effacer — au contraire, il s'agit, nous l'avons vu, d'une valeur ajoutée qui

²⁰³

Pierre SANSOT, 1986, p. 205.

²⁰⁴

L, p. 283.

fictionnalise le souvenir — et qui contraste avec la présence fantomatique à laquelle l’Autre sera réduit :

La première fois que je visitai la pointe de La Hague, en juin 1945, je vis soudain, après Beaumont-Hague, au déclin de la plus belle journée, la brume accourir à moi au ras de l’herbe en flocons de laine galopants qui soudèrent en quelques minutes leur troupeau compact.²⁰⁵

Influencé par ses lectures du géographe Vidal de la Blache et de l’historien Michelet, qui ont façonné cette conception organiciste de l’espace, Gracq en fait un être vivant doté d’une physiologie et d’une psychologie propres²⁰⁶. L’Autre-femme est ainsi fréquemment utilisée pour rendre compte des composantes du paysage :

[...] la Loire se traîne avec dépit comme une femme rebutée [...].²⁰⁷

[...] la folle agitation féminine, hystérique, des feuilles et des vergettes à chaque instant mises en émoi par le vent.²⁰⁸

Les métaphores biologiques et anthropomorphiques dont Gracq se sert pour rendre compte de l’espace sont si nombreuses²⁰⁹ que leur absence dès qu’il

205

CGC, p. 953.

206

Voir à ce sujet l’« Entretien avec Jean-Louis Tissier », II, p. 1196.

207

L2, p. 277.

208

CGC, p. 942.

209

Voir par exemple Béatrice DAMMAME-GILBERT, 1998, pp. 58-59.

s'agit d'êtres humains n'en deviendra que plus frappante. L'humanisation de l'espace va atteindre son paroxysme dans *ASC*. Ici le poids de l'Histoire, qui fait de Rome « une machine à remonter le temps²¹⁰ », est présenté encore une fois comme étroitement lié à la présence encombrante des Italiens, ces « figurants » qui vident l'Italie de son charme²¹¹. Le lexique du déchet acquiert des proportions démesurées dans *ASC* : l'entassement humain, architectural, de références culturelles et historiques fait de Rome une ville-déchet : « Les flâneurs y suintent de partout, y confluent, y viennent stagner [...]²¹² ». La ville, qui « ressemble à une autopsie » avec ses « viscères nobles mis à l'air²¹³ » devient le creuset où se cristallise la dyade infernale Autre-Histoire. Celle-ci donne lieu à toute une série d'isotopies négatives, dont la maladie ou le chaos architectural et urbanistique entre autres, qui constituent l'illustration *a contrario* de l'utopie gracquienne de l'espace comme antidote au Kronos destructeur et de son corollaire obligé : l'évacuation de l'Autre.

3.1.2.3. *La souillure humaine*

Situé aux antipodes de cet espace humanisé, l'Autre devient un résidu qui souille l'espace et le prive de la pureté indispensable à la communion cosmique. Cette hantise de l'Autre se traduit d'abord par un discours

210

ASC, p. 884.

211

Ibid., p. 893.

212

Ibid., p. 911.

213

Ibid., p. 914.

écologique, qui condamne l'intervention de l'homme dans l'espace et la dégradation du paysage qu'entraîne sa présence, au travers d'images, disons-le, assez stéréotypées, qui dénoncent la prolifération incontrôlée du chaos urbanistique et l'« insipidité aseptique » du « marketing rationalisé » de l'habitat moderne²¹⁴, et qui évoquent avec nostalgie la société pré-industrielle et la vie respectueuse des cycles de la nature. On le voit, socialité et temps historique sont étroitement liés chez Gracq.

La présence de pêcheurs de palourdes transfère, par contagion métonymique, la souillure humaine au paysage du Gois : « tout un peuple de la boue » patauge sur « les vasières et les gravières, trouées de flaques couleur d'urine²¹⁵ ». Mais les dégâts de l'homme vont au-delà de son action destructrice. La présence active de l'homme gâte systématiquement l'esthétique paysagère de l'auteur. Ici, par exemple, en introduisant un chaos élémentaire qui va à l'encontre de l'harmonie recherchée par le sujet : même l'horizon « est noyé, la limite de la terre et de l'eau à peine visible dans le miroitement souillé [...]»²¹⁶.

L'espace habité est, pour le sujet, l'espace inhabitable²¹⁷. La *condition sine qua non* du *locus amoenus* gracquier est son non-partage :

Je peux me plaire (ô combien !) dans un pays vide. Non dans un pays peuplé de figurants [Gracq parle de l'Italie]. [...] en ville, la théâtralité de la gesticulation, la volubilité ornementale d'une langue semi-parodique

²¹⁴

L2, p. 343.

²¹⁵

Ibid., p. 365.

²¹⁶

Idem.

²¹⁷

Cf. ibid., p. 277.

semblent à chaque instant lâcher en liberté dans les rues une troupe d'opéra bouffe qui garderait le pli de la répétition [...] rien ne prévaut contre l'impression que tous ces gens [...] *jouent* la vie dont ils donnent le spectacle superficiellement animé plutôt qu'ils ne le vivent.²¹⁸

L'absence de l'autre constitue une garantie de protection pour le Moi ; les indications du genre : « point de trace d'hommes », « pas âme qui vive »²¹⁹, « ni passant dans les rues, ni bétail ni tracteur, ni bruit de charrette »²²⁰ sont, par conséquent, une constante dans les fragments. Même la présence d'animaux est rarissime chez Gracq²²¹. Le sujet gracquien recherche la solitude, qu'il affiche, de manière un peu guindée, comme un bien précieux et, lorsque le Moi se met en scène avec d'autres sujets, c'est, le plus souvent, pour se démarquer de ceux-ci. Dans les rares occasions où il est contraint de faire partie d'un groupe, il refuse toute forme d'interaction : dans l'avion, il est le seul passager à préférer le hublot à une comédie américaine²²² ; il n'emprunte que les routes secondaires, celles qui permettent de « donner le change au troupeau »²²³ ; il regarde avec distance les collectifs qui font

218

ASC, pp. 893-894. Voir aussi *ibid.*, p. 919. Gracq dénonce ailleurs « la creuse gentillesse indifférente » du « cœur glacial du Midi » (*L2*, p. 260).

219

CGC, pp. 1030-1031.

220

L2, p. 267.

221

Cf. CGC, pp. 1004-1007. Le choix de l'écureuil n'est pas gratuit. Sa description montre bien que cet animal représente les valeurs du Moi gracquien : « vie séparée, cloisonnée, qui n'entre en symbiose avec aucune autre [...]. L'écureuil n'a jamais l'air d'être, de se sentir *chez lui* : il patrouille, en enfant perdu [...] ».

222

L2, p. 369.

223

Ibid., p. 283.

ostentation de leur appartenance au groupe²²⁴.

L'atténuation de la présence de l'Autre est obtenue également par l'emploi récurrent de procédures métonymiques et synecdochiques qui fragmentent le corps en empêchant son apparition intégrale : « [...] les rangs [des groupes de colonies qui lui gâtent Sion] peu à peu se défaisaient, les têtes se décoiffaient, les vareuses se dégraffaient [...]»²²⁵. Angèle, la servante est « toute lisse et rose sous son bergot breton»²²⁶. Le narrateur se perd dans un quartier excentré de Nantes en quittant « une maison amie » : l'emploi de la synecdoque consistant à conférer la propriété « amie » non pas à l'habitant mais à son lieu d'habitation prend ici une valeur euphémique supplémentaire, car elle évite au narrateur l'indication de genre de l'habitant²²⁷. Lorsque le contenu du fragment exige la marque du genre, le narrateur multiplie les précautions pour éviter des malentendus, surtout s'il s'agit d'une femme : la voisine d'en face, qu'il salue parfois de sa fenêtre, fait ainsi l'objet d'un bref portrait : il s'agit d'une « dame seule — aimable et mûre [...]»²²⁸.

Le lexique de la guerre est particulièrement approprié pour désigner, parfois avec un humour conjurateur, cet Autre-ennemi : les groupes des colonies de vacances sont assimilés à des « colonnes de fourmis » dont les « pelotons »

224

Voir par exemple *ibid.*, p. 282.

225

FV, p. 809.

226

Ibid., p. 791.

227

Ibid., p. 795.

228

L2, p. 255.

s’emparent de Sion par « essaims »²²⁹. Les touristes qui envahissent les musées forment un « rezrou pédagogique en maraude », un « essaim autour de sa reine » — le guide touristique — qualifiée de « femelle tonitruante et péremptoire »²³⁰.

L’animalisation et la réification privent l’Autre de la dignité de l’humain, surtout lorsqu’il fait partie d’une collectivité. Les internes du lycée de Nantes sont réduits à la condition de « petits singes d’hiver tout envieillis par leurs uniformes nains²³¹ » et les voltigeurs du régiment d’infanterie de Quimper, où Gracq fut mobilisé comme lieutenant en 1939, forment une sous-humanité dont le « jargonnement guttural » tient place de langage et dont l’existence est limitée aux fonctions physiques :

[...] ils parlaient de la manière de se procurer du vin rouge, de la consistance de leurs matières fécales, de leur dernière ou de leur prochaine masturbation, et je sentais, vaguement fasciné, se dénuder et bouger le tuf paléolithique sur lequel s’est figée la petite croûte de la civilisation. Ils buvaient à toutes les pauses, et même en marchant — buvaient et pissaient [...].²³²

Cette fascination, comparable à celle du zoologiste face à une nouvelle espèce non répertoriée, en dit long sur la distance infranchissable qui sépare le sujet de l’Autre.

229

Ibid., p. 361.

230

ASC, p. 893.

231

L2, p. 274.

232

L, p. 169.

Le seul moyen qui rend supportable la présence de l'Autre, c'est son assimilation à l'espace. Cette existence atténuée d'autrui qui le confine dans le rôle de figurant constitue, à l'évidence, une autre manière de réfuter l'altérité. L'Autre est perçu par le sujet comme faisant partie intégrante d'une carte postale inanimée :

Un chat traverse la rue, deux ou trois vieilles femmes, dans la bénigne chaleur aquitaine, tricotent sur le seuil de leur porte et semblent posées là pour attester le silence [...].²³³

La fusion Autre-espace va jusqu'au mimétisme chromatique :

Il n'y avait pas âme qui vive dans le paysage, tout entier couleur de pain bien cuit, rien qu'un paysan sur son âne qui montait de dos vers le village, comiquement hanché de deux gros sacs de blé [...].²³⁴

Lorsque le groupe est toléré, c'est parce qu'il partage la perception du monde du *je* non nommé. Ainsi, dans un fragment où le narrateur évoque un voyage à Venise, les individualités des membres du groupe sont estompées en raison, d'une part, de l'absence de noms propres ou d'autres éléments descriptifs, et, de l'autre, de la mise en place d'un seul regard, d'une seule respiration en harmonie totale avec le milieu :

Le soir [...] nous entendions tout contre notre joue, au long des fenêtres

233

CGC, p. 961.

234

Ibid., p. 965.

des petites maisons basses, la respiration des dormeurs [...].²³⁵

L'assimilation de l'Autre au principe fondateur du Moi gracquier, l'espace, permet ainsi de le neutraliser, mais entraîne, indéfectiblement, sa destruction.

3.2. L'Autre comme terminus

Les différentes stratégies d'évacuation de l'Autre observées jusqu'à présent sont, bien que dans une moindre mesure, repérables dans les récits-charnières. Outre le fait que le fragment accumule et radicalise l'emploi de ces stratégies, le narrateur de non-fiction introduit deux nouveautés qui permettent de mieux distinguer le parcours de l'Autre-conflit à l'Autre-rebut : la privation du nom propre et la privation de la parole. Pour se dire, le Moi doit faire taire l'Autre. Réduit au statut d'*objet*, il peut enfin être observé sans risque possible d'interaction et donc, sans danger pour l'intégrité du sujet.

235

L, p. 185.

3.2.1. *L'abréviation*

La privation qui préside à la dénomination des personnes — à l'exception, bien évidemment, des noms propres d'auteur — contraste avec la bousculade toponymique qui envahit les fragments. Il n'existe aucun risque, chez Gracq, de dévoilement de tierces personnes : la vie privée des membres de son entourage est efficacement préservée de la curiosité du lecteur par le biais de l'emploi de l'initiale du nom propre, seule trace de la présence onomastique de l'Autre dans le fragment et différence importante par rapport à la fiction, où les actants ont des noms propres inventés et non abrégés.

Nous avons déjà souligné l'importance du nom propre dans la réception du texte autobiographique. Comme le signale Mirna Velcic-Canivez, la «stabilité référentielle» du nom propre «maintient l'illusion d'une existence totale du sujet» dont l'autobiographie a besoin pour fonctionner²³⁶. L'Autre-innommable, c'est-à-dire, qu'on ne peut pas identifier²³⁷, fait pendant au *je* non nommé.

Le remplacement du nom propre de fiction par l'initiale a aussi des conséquences pour le microrécit dans lequel elle est insérée, car la perte d'identité qu'entraîne l'initiale met en crise le récit²³⁸.

La valeur identificatrice de l'initiale est en effet pratiquement inexistante. Le lecteur n'a aucun indice, ni textuel ni paratextuel, de son authenticité ni de

²³⁶

Mirna VELCIC-CANIVEZ, 1997, pp. 240-241.

²³⁷

Paul RICŒUR, 1990, p. 177.

²³⁸

Idem.

l'identité des personnes auxquelles elle est censée référer. Mais ce qui est certain, c'est que cette valeur n'est pas homogène, car elle provient, dans chaque cas, de tout ce qui, sans dévoiler l'identité de l'individu qu'elle désigne, oriente sa réception. Aussi est-il possible de distinguer deux grands ensembles d'initiales, selon qu'elles sont accompagnées ou non d'un complément d'information.

Les initiales du premier groupe correspondent à des personnages de l'enfance-adolescence de Gracq, époque privilégiée par l'auteur dans ses fragments : « l'abbé C., vertueux ecclésiastique local qui avait, me semble-t-il, un faible pour l'*harmonie imitative* [...]»²³⁹, les demoiselles L²⁴⁰, qui jouaient avec l'enfant à Saint-Florent, les demoiselles R.²⁴¹ chez qui il recevait, contre sa volonté, des leçons de piano. D'autres initiales renvoient à la période qui précède son établissement définitif à Paris (Caen — M. L, sa logeuse, les professeurs de l'université D. et H.C., etc.²⁴² — et Quimper²⁴³).

La forme de l'initiale — une majuscule suivie d'un point — présente rarement des hésitations. Il est question dans un fragment de « la tribu redoutée des *M..*²⁴⁴ »: le recours combiné au procédé typographique — l'italique, qui est, ici, un véritable déictique — et à la ponctuation — les

239

L, p. 217.

240

Cf. CGC, p. 1013.

241

Cf. L2, p. 356.

242

Voir *CGC*, p. 1027.

243

Cf. ibid., p. 1024.

244

Ibid., p. 1038.

points de suspension — semble la seule licence que se permet l'auteur pour, sans rompre son pacte tacite de ne faire apparaître aucun nom propre appartenant à la sphère du privé²⁴⁵, attirer tout de même l'attention d'un groupe très réduit des lecteurs : ceux de Saint-Florent qui connurent la famille des « *M...* » et qui comprennent la valeur des points de suspension. Bien que la plupart des lecteurs soient exclus de ce jeu d'identification instauré par l'emploi de l'initiale, la prolifération prédicative qu'elle autorise, et qui aboutit parfois au portrait, élève ces êtres à la catégorie de personnages, sans doute plus définis et plus réalistes que ceux des fictions. On peut dire que l'initiale produit un effet homéopathique car, protégeant l'individu de la curiosité du lecteur, elle favorise l'éclosion d'un certain réalisme :

Les demoiselles R. ont dû vivre là, rue Barême, jusqu'à la fin, dans la pénombre et le froid glacial, le châle serré autour des épaules, n'attendant plus rien et à jamais de la vie que les maigres "entrées" de fin de mois qui permettaient de manger — mortellement impécunieuses et solitaires, petits fantômes noirs et muets, la guimpe haute autour du cou, les lèvres serrées, peu à peu gelées vives, mais au milieu des meubles de famille, et gardant jusqu'à la fin une dernière apparence de rang : des *demoiselles* toujours, et vivant d'un travail de dame. Tout cela — plus proche finalement que de Balzac du Julien Green d'*Adrienne Mesurat* — cet enlisement lent, cette rigidité et ce froid funèbre qui figeait peu à peu, longtemps avant la mort, un couple de vieilles filles ruinées au fond d'une ruelle de sous-préfecture, je ne le comprenais sans doute que très confusément.²⁴⁶

245

Nous n'avons trouvé que deux exceptions à cette règle : Angèle, la bonne de la tante de Gracq qui tenait en laisse l'enfant lors des promenades réglementaires du lycée (cf. *FV*, p. 791), et sa tante « Joséphine » (*L2*, p. 340). Mais dans les deux cas, Gracq atténue les effets de ce qui constitue à ses yeux une indiscretion. Angèle fait l'objet d'une description on ne peut plus sommaire qui la réduit à une prolongation de son bergot breton ; dans le second cas, il y a fluctuation dans l'emploi du nom propre, puisque la formule d'identification utilisée au début du fragment est « grand'tante J. »

246

L2, pp. 356-357.

La référence à Balzac et au roman de Julien Green — qui hyperbolise les souffrances d'une *Eugénie Grandet* — affiche tout ce que ce passage doit à la description conventionnelle du roman balzacien. Rendu possible par l'emploi de l'initiale, le réalisme atteint par les personnages de non-fiction, est un réalisme littéraire²⁴⁷. Néanmoins, et c'est cela qui distingue ces personnages des créatures de fiction, Gracq remplace le modèle littéraire du récit poétique, qui, comme nous venons de le voir, nous livrait des êtres déréalisés, par le modèle balzacien. Nous assistons ainsi, dans les fragments, à l'émergence d'un nouveau type de personnage, aussi littéraire que le premier, mais se réclamant d'un modèle d'écriture différent en raison de son caractère non fictionnel. Mais la description détaillée n'est pas toujours une garantie de réalisme :

D.A. : visage qui fait penser à celui de certaines nonnes — décoloré jusqu'au brun des yeux et au rouge des lèvres par la pénombre du cloître et de la cornette, mais une *aura* de douceur pénétrante, exquise, s'accroche aux cils et aux coins de la bouche. Sans se concentrer jamais aux points vifs des yeux ou des lèvres, le charme — un charme usé, exténué, un charme *ancien*, aurait dit Francis Jammes — erre infixé sur ce visage, comme la grâce sur un corps nu.²⁴⁸

La précision avec laquelle est décrit ce visage, contraste avec le manque le plus total d'informations sur la personne qui fait l'objet de cette description : l'extrême richesse des détails est ainsi dépourvue de toute valeur référentielle, celle-ci étant neutralisée par l'utilisation d'initiales qui remplacent le nom

247

Nous renvoyons le lecteur à d'autres portraits réalistes : celui de sa grand'tante « J. », vieille fille qui tire aussi vers Eugénie Grandet (*ibid.*, p. 340) et celui de « Madame V. », qui habite « une maison de famille mauriacienne » et s'ennuie d'un « bovarysme miteux et renfrogné » (*ibid.*, p. 341), entre autres.

248

L, pp. 212-213.

propre. Sur le plan sémantique, le travail descriptif est également sapé par cette *aura* qui « erre infixé » et qui rend le portrait instable.

Comme nous l'avons annoncé, l'initiale n'est pas toujours traitée de la même manière. Le groupe de personnes qui figurent sur une photographie correspondant à la période de Caen illustre bien cette diversité :

[...] on y voit D., son feutre cabossé, ses guêtres, sa moustache en brosse et son marteau de géologue, moi à ses côtés, comme le caporal adjoint à côté du sergent, en pardessus noir et sac à dos, tout autour de nous la petite troupe des fidèles, harnachés par-dessus leurs manteaux de ville de sacs à casse-croûte et de gibecières à échantillons, en rang d'oignons, au pied d'un talus de chemin de fer. Dans un coin H., une ébauche de rire déjà dans ses joues rondes et sa fossette, comme si elle attendait de voir sortir le petit oiseau.²⁴⁹

« D. » — dont nous avons appris quelques lignes plus haut qu'il est professeur de géologie —, les « fidèles » — c'est-à-dire les rares élèves qui assistaient aux cours de la faculté de géographie de Caen pendant la guerre et qui accompagnaient les encore plus rares professeurs dans leurs excursions — et le jeune assistant Poirier font l'objet d'un portrait en pied assez détaillé (il permet même de déduire le rapport de subordination hiérarchique que ce dernier entretient vis-à-vis de « D. »). À l'extrême opposé, « H. », détachée du reste du groupe par sa position marginale (« dans un coin ») et par le fait que son portrait se réduit au visage. Rien n'est dit sur le rapport entre cette femme et les autres membres du groupe²⁵⁰.

249

CGC, p. 1028.

250

S'agit-il de son « homologue, l'assistante de géographie » dont il est question à la page précédente ? Si c'était le cas, la valeur identificatrice de l'initiale serait alors nulle.

Cette présence énigmatique est celle qui va prédominer à l'intérieur du second groupe : les personnes désignées au moyen de l'initiale s'érigent, du fait de leur indétermination, en autant d'ombres du Moi qui le prolongent, portant par là au paroxysme le modèle du volet de fiction. À la prolifération informative des initiales du premier groupe vient s'opposer l'absence de caractérisation prédicative — ou *asémantème* pour employer le terme de Philippe Hamon — qui fait du personnage un « lieu privé de sens²⁵¹ ». Nous ne saurons rien du rapport entre le Moi et ces personnages qui figurent, comme par enchantement, en compagnie du sujet. L'Autre n'aura d'autres attributs que ceux qu'il partage avec le Moi, qu'il accompagne (« conversation ce matin avec T.²⁵² », « j'avais marché avec T²⁵³ »), fondu, à son tour, avec l'espace :

Devant moi, je vis B. se déchausser et se mettre à courir, à courir à perdre haleine au long de la crête, les cheveux défaits, une aigrette de sable ailant dans le vent enragé chacune de ses chevilles, saisie par je ne sais quelle ivresse de l'étendue et de la virginité.²⁵⁴

251

Philippe HAMON, 1981, p. 114.

252

L, p. 187.

253

Ibid., p. 234.

254

L2, p. 265. La récurrence de « B. », qui apparaît dans plusieurs fragments, nous amène à nous poser un autre problème : il n'y a pas moyen de savoir si le référent de « B. » est toujours le même. L'indication paratextuelle qui identifie ce personnage dans deux fragments de *L* consacrés au voyage à Venise réalisé par l'auteur avec Nora Mitrani chez Bona et André Pieyre de Mandiargues (voir respectivement *L*, p. 163 et pp. 185-186) est-elle valable pour le reste ? Tenter de donner une réponse à ces questions est oiseux pour notre propos. Ce qui nous intéresse, par contre, c'est le manque de cohérence du paratexte dans le traitement informatif qu'il confère à l'initiale (dans un fragment où coexistent deux initiales, « B. » et « L. », seul la deuxième fait l'objet d'une note explicative). Cette discrimination confirme *a posteriori* les conclusions que nous avons tirées au chapitre troisième concernant le rôle paratextuel de l'auteur.

Les deux types d'initiale que nous avons identifiés prouvent que le traitement qui est conféré à celle-ci est lié au statut que l'individu qu'elle désigne a vis-à-vis du sujet. Il ne nous est pas possible d'aller plus loin dans ces conclusions, mais ce qui est certain, c'est que le deuxième groupe, le plus réservé quant aux expansions prédictives, concerne les individus liés à l'étape adulte de l'auteur, celle où l'interdit anti-autobiographique sévit avec le plus de force.

3.2.2. La privation de parole

À la différence de ce qui se passe dans la fiction, où l'Autre, malgré l'uniformisation des voix exercée par le narrateur, accède tant bien que mal à la parole dans les dialogues, le fragment cantonne l'Autre dans le silence. Le Moi est le seul à exercer le droit à la parole, encore faut-il que son interlocuteur soit le lecteur. La communication avec autrui est privée de parole : elle est présidée par le silence (les notations du genre « nous parlions peu », « nous nous trouvâmes seuls », « on n'entendait rien²⁵⁵ » sont fréquentes). Dans les rares occasions où la parole de l'Autre émerge dans les fragments, elle fait l'objet d'un traitement caricatural qui invalide sa pertinence, ou alors Gracq tente de la ramener sur le plan poétique pour exploiter ses possibilités littéraires. Dans tous les cas, il s'agit pour le narrateur de rendre évidentes les limites, voire l'impossibilité, de la communication intersubjective courante. Gracq s'amuse des prétensions philologiques de « T. », qui enrichit toujours à son aise les expressions figées et qui insiste pour lui expliquer la différence entre deux mots « à coups de

²⁵⁵

L2, p. 394.

bâtons rompus²⁵⁶ ». Il trouve poétique le « français petit-nègre » et incompréhensible d'un Danois nommé Clemessen — le seul critique dont il ait salué le génie littéraire, d'ailleurs²⁵⁷ —, ainsi que le recours à l'abréviation²⁵⁸ dans l'inscription sur la tombe d'un enfant :

Le mot le plus terrifiant qu'ait jamais inspiré le génie contentieux de la petite épargne, je crois bien que je l'ai lu gravé sur la tombe d'un bambin de six ans, au cimetière désaffecté de Saint-Nicolas, à Caen : Oh, papa ! oh maman ! oh, madame B...! telles furent ses dernières paroles. Puisse Dieu ajouter à nos jours ceux qu'il lui a retranchés. ” Ni pour Gobseck ni pour Grandet, Balzac n'a rien imaginé de cette force.²⁵⁹

La voix de l'Autre ne se réduit pas à la parole, et Gracq ne réussit pas toujours à maîtriser, par le recours à l'humour, l'agression qu'elle représente pour le sujet :

Meyrueis : un débarquement de cars affrétés par des touristes du troisième âge en goguette emplit le restaurant où je cherche à déjeuner d'un vacarme mal supportable : rien de plus hideux, à la fin d'un banquet bien arrosé, que les rires vaginaux de vieillardes émoustillées.²⁶⁰

Le fragment qui dit sans doute le mieux l'impossibilité de communiquer avec

256

L, p. 187.

257

Ibid., p. 182.

258

Cette mise en abyme de l'abréviation qui coupe court à l'analyse et à l'interprétation est à rapprocher de celle que nous avons observée pour le pseudonyme.

259

L, p. 189.

260

CGC, p. 992.

l'Autre en dehors des marges de la littérature est intitulé significativement « *Conversation d'outre-tombe* » :

J'ai acheté pendant quinze ans mon journal du matin chez Mme B. Mme B. meurt, il y a de cela cinq ou six ans, je crois me souvenir qu'on me l'a écrit ; sa fille la remplace à la boutique, se marie, a un enfant, est mère une seconde fois. Dans mon esprit, Mme B. est bien morte, mais l'est seulement dans cette zone conjecturale, vouée aux *relations d'incertitude*, où s'inscrivent pour mon esprit distract morts, mariages ou naissances de tout ce qui ne me touche pas de très près. Je vais acheter un matin mon journal, préoccupé de ne pas oublier, comme on vient de me le rappeler, de féliciter la fille de sa nouvelle maternité. Mme B. est là, derrière le comptoir : sa mort était donc moins sérieuse qu'on ne l'a cru : je lui trouve bonne mine, l'air rajeuni, et je sens que pour cette occasion un peu particulière, il faut tout de même lui faire un *brin de conversation*. "Bonjour, madame B. !" fais-je avec une chaleur de commande, et — vaguement persuadé tout au fond de moi qu'elle est *pourtant* morte — partagé entre l'envie de dire quelque chose d'aimable et le sentiment de m'engager sur un terrain un peu délicat, j'enchaîne rondement avec cette phrase qui m'enchante encore : "Alors, vous voilà de retour ? — Oui, oui." Les répliques sont sans chaleur, un peu incolores, je pense qu'elle me reconnaît mal après toutes ces années et poursuis encore cinq minutes la conversation, sans tirer d'elle beaucoup plus que des monosyllabes. Polie mais froide — je trouve que pour une grand-mère elle manque d'enthousiasme. Je la quitte, et, encore sous l'impression de son rajeunissement évident, je rencontre son gendre, à qui je n'ai guère dit de ma vie autre chose que bonjour — mais je sens que pour une fois il faut faire des frais. "Ça m'a fait plaisir de revoir Mme B. Elle a bonne mine !" Il me regarde abasourdi : "Ma belle-mère ? mais elle est morte depuis six ans."

Pourtant sa sœur ne lui ressemblait que de très loin.²⁶¹

Les deux occurrences du discours direct, exceptionnelles dans notre corpus, ne rapprochent pourtant pas ce fragment des dialogues monologiques de fiction. Les longs monologues des interlocuteurs sont remplacés ici par des répliques machinales et très stéréotypées. Ce quiproquo, digne, si l'on met de côté les explications du narrateur, du meilleur Ionesco, dit la pauvreté et

le vide du langage en dehors de la sphère du poétique ainsi que l'inadéquation du Moi à la communication non littéraire. Les expressions empruntées au lexique de l'économie (utilisées aussi dans le passage précédent) — « chaleur de commande », « faire des frais » — rendent compte de l'énorme gaspillage d'énergie que représente pour le narrateur sa participation à ce sketch inutile. Cette scène, certes assez comique, ne parvient pas à cacher le caractère funèbre des rapports à l'Autre que Gracq souligne dans l'intitulé du fragment. Cette prosopopée ludique lui permet de présenter sur un ton léger la mise à mort. — euphémisée, elle prend une coloration quelque peu onirique²⁶² — de l'Autre qui préside à son écriture Privé de nom et de parole, l'Autre est aussi privé de ce qui le fonde comme sujet et n'a aucune possibilité d'accéder à l'individualité. Le fragment est le lieu où triomphe le monologisme :

[...] le *monologisme* nie l'existence en dehors de soi d'une autre conscience, ayant mêmes droits et pouvant répondre sur un pied d'égalité, un autre *je* égal (*tu*). Dans l'approche monologique [...], *autrui* reste entièrement et uniquement *objet* de la conscience, et ne peut former une conscience autre.²⁶³

262

Ce fragment est à rapprocher du « rêve littéraire » (*L*, p. 211) : on y trouve les mêmes stratégies : le rêveur assiste à une conférence de VIGNY et doit se rendre à l'évidence de la « résurrection » du personnage malgré ses réticences.

263

Mikhail BAKHTINE, « Concernant la révision du livre sur Dostoïevski ». *Kontekst*, 1976, p. 318. Cité par Tzvetan TODOROV, 1981, p. 165.

3.2.3. *Voyeurisme*

Les différentes modalités d'évitement ou de dégradation de l'Autre-rebut, que nous avons présentées, s'avèrent cependant insuffisantes, comme le prouve le recours fréquent à une autre modalité de non-interaction : le voyeurisme. La seule issue au conflit que pose le besoin, malgré tout, de l'Autre et l'impossibilité d'interaction est l'unidirectionnalité du regard du voyeur qui s'autorise à voir parce qu'il n'est pas vu, parce qu'il ne risque pas de perdre la face dans le face-à-face avec l'Autre²⁶⁴.

Le sujet gracquien est condamnée à errer dans les rues sans pouvoir accéder aux intérieurs, à l'espace de l'intimité avec l'Autre, qui ne peuvent être qu'imaginés :

On va de foyer en foyer au travers de la terre morte et recueillie, l'âme attiédie déjà par le dégel tendre de l'étape comme un nomade de point d'eau en point d'eau.²⁶⁵

J'errais par les rues comme une mouche sur la vitre, maintenu aux lisières extérieures, me heurtant partout à une cuticule dure qui protégeait le cœur de la ville où je n'accédai jamais [...].²⁶⁶

L'extérieur est ainsi perçu comme un théâtre observé par le Moi qui est

²⁶⁴

La femme pratiquerait, selon l'auteur, un voyeurisme doublement pervers : elle réussit à voir en étant vue, mais sans que l'Autre s'en aperçoive (voir *L*, p. 153).

²⁶⁵

L2, p. 270.

²⁶⁶

CGC, p. 996.

coupé de celui-ci : le soir, la représentation a lieu rue de Grenelle. De la fenêtre de son appartement, le narrateur observe ce théâtre qui « replie et enroule son cyclorama, ses toiles et ses portants²⁶⁷ ». L'Autre s'offre en spectacle :

Au fond de la bousculade étagée des toits, [...] s'ouvre la fenêtre mansardée d'une jeune bonne — ou plutôt d'une *employée de maison* dont l'œil balaie mélancoliquement, à la recherche de quelque âme sœur, le désert des plages de zinc [...]. Si loin, si haut, si seule, si oubliée. [...] 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*.²⁶⁸

Les fenêtres sont en même temps ce qui permet l'observation et ce qui protège celle-ci de l'interaction. L'Autre apparaît ainsi encadré, délimité à l'intérieur d'un espace qui ne se confond pas avec celui du Moi. Écrans, frontières visuelles, toutes sortes d'obstacles, dont la fenêtre n'est qu'un exemple, délimitent le terrain du Moi et celui de l'Autre et empêchent le contact. Circonscrit, tout comme le Moi, à l'intérieur d'un espace inaliénable, l'Autre ne peut être possédé que par le regard.

À la différence de l'espace extérieur, parcouru, exploré, absorbé par le Moi gracquier, l'Autre est, derrière sa fenêtre-écran, inaccessible. Cet instrument de médiation présente l'inconvénient de rendre parfois sa perception difficile à cause d'autres écrans intermédiaires (volets, rideaux). Si, exceptionnellement, le regard se produit dans les deux sens, il est très

²⁶⁷

L2, p. 256.

²⁶⁸

Ibid., p. 253-254. On peut trouver une scène presque identique dans *Pi*, p. 454.

déficitaire : la voisine qu'il salue parfois de la fenêtre de son appartement parisien « volette derrière les fenêtres²⁶⁹ ». Le choix du verbe rend doublement compte de l'impossibilité de *fixer* le regard sur l'autre²⁷⁰, non seulement en raison de son mouvement permanent, mais aussi parce que *voleter* semble suggérer *voyer*. La fixité fait défaut à l'Autre : le soir, les fenêtres des appartements sans rideaux de New York offrent une image invariable — un homme en train de lire le journal au lit — qui se reproduit à chaque étage, « à peine décalée comme le *rush* d'un film qu'on regarde par transparence contre la fenêtre [...]²⁷¹ » et qui s'épuise dans sa répétition.

La dernière modalité que nous analyserons de cette impossibilité d'atteindre l'Autre est son assimilation à un personnage théâtral.

Certains habitats régis par les lois du théâtre réussissent à annuler cette frontière dedans/dehors qui condamne le sujet à l'isolement. À Venise, « on circule non dans des rues, mais dans des couloirs de maisons [...]. Quel charme le soir d'y rentrer non à l'hôtel, mais à *la maison* !²⁷² ». Dans les villages bretons, les maisons, disposées de manière circulaire ou quadrangulaire comme des « loges en vis-à-vis²⁷³ », sont également appréciées car elles officialisent en quelque sorte l'activité voyeuriste du sujet. Invité à une représentation de théâtre amateur et ne trouvant pas grand chose à dire sur les performances artistiques de la troupe, Gracq dirige son regard

²⁶⁹

L2, p. 255.

²⁷⁰

Cf. le portrait de « D.A. » examiné précédemment.

²⁷¹

L2, p. 377.

²⁷²

L, pp. 185-186.

²⁷³

L2, p. 257.

vers une représentation qui a lieu en même temps que celle qui se déroule sur la scène, le public, qu'il s'amuse à caractériser :

[...] "jeunes" aux longs cheveux, avec la crinière des *Beatles*, retraités, institutrices dont une auréole culturelle presque visible nimbe le front de neige, nageurs à peine ressuyés de la piscine adjacente, avec leur valise et leur serviette.²⁷⁴

Les guillemets utilisés pour les « jeunes » rendent compte du caractère prototypique de tous ces personnages beaucoup plus théâtraux, finalement, que les jeunes pleins de zèle qui sont sur la scène. Les descriptions didascaliques se terminent par un coup de théâtre qui se produit, comme il était prévisible, en dehors de la scène :

De temps en temps les tirades, en coulisse, sont scandées par le bruit dépayasant d'une chasse d'eau, dont la suggestion mécanique se révèle bizarrement efficace : une fois sur deux, elle fait partir les applaudissements.²⁷⁵

Le monde « où l'accord avec *l'autre*, la libre et transparente communication entre les esprits, semble s'établir de lui-même et sans effort aucun²⁷⁶ », qui est celui de *Henri d'Ofterdingen* est inaccessible au Moi gracquier. Pour le contrefaire, le sujet annule l'altérité du non-Moi en en faisant une prolongation du Moi et en réduisant tout ce qui fait son individualité jusqu'à le transformer en objet. On le voit, l'Autre ne peut être que perçu. Or, comme le signale l'anthropologie sociale, « percevoir une personne n'est pas

274

L, p. 171.

275

Ibid., pp. 171-172.

276

P, p. 993.

en soi un fait d'interaction ». Pour que celle-ci se produise, il faut que :

[...] la perception du sujet percevant [soit] modifiée par l'attente d'une réciprocité [...] le fait que le sujet perçu se sait perçu peut l'amener à modifier son apparence, ses attitudes, ses paroles, ses conduites, c'est-à-dire les indices qui servent de base aux jugements du percevant, ce qui transforme la perception du percevant ; on est donc en présence d'une interaction sociale.²⁷⁷

Cette absence d'interaction, mitigée certes dans les récits, mais existant tout de même de manière toujours conflictuelle et dangereuse pour le héros, est ce qui domine l'espace autobiographique gracquien et lui confère une singularité indéniable par rapport au volet de fiction.

La littérature constitue le seul domaine où le Moi abandonne sa condition de voyeur... pour la transférer au lecteur :

Le courant qui passe au fil de la plume ne va vers personne [...]. Le public n'est admis à cet acte d'autosatisfaction [l'écriture] qu'au titre de voyeur, et généralement contre espèces — et c'est, je le concède, dans cette affaire, le côté peu ragoûtant [...].²⁷⁸

Toute la responsabilité retombe ainsi sur le lecteur qui est le seul à pouvoir faire de la lecture un acte de reconnaissance de l'Autre. Mirna Velcic-Canivez a signalé l'importance du destinataire dans le processus d'unification du sujet autobiographique :

Un sujet travaillé par des tensions internes, [...] a besoin d'un destinataire

277

Edmond MARC ; Dominique PICARD, 1989, p. 13.

278

ELEE, p. 667.

qui absorbe les dissemblances et qui l'aide ainsi à retrouver son foyer perdu. Car un interlocuteur dont la position n'est jamais sérieusement mise en cause face à un locuteur désuni est le garant de l'ordre durable, la condition d'un dialogue qui ne peut pas échouer.²⁷⁹

L'« investigation inquiète, [la] reconnaissance poussée autour de la personne de l'*autre* [...] »²⁸⁰ qu'est la lecture constitue donc le seul espace, virtuel, où l'Autre n'est pas confiné au statut de prolongation du Moi (quand il n'est pas tout simplement évacué de l'espace), où il peut enfin *exister* dans le dialogue. Et l'existence racontée par Gracq est une existence *en lisant en écrivant*.

279

Mirna VELCIC-CANIVEZ, 1997, p. 244.

280

P, p. 961.

4. *Conclusions au chapitre cinquième*

Au terme de ce chapitre, nous sommes en mesure d'affirmer que la fictionnalisation, si forte soit-elle, ne peut dépasser le stade de latence dans l'espace autobiographique. Nous avons pu constater que cet espace a une identité propre. L'uniformisation des voix narratives constitue le premier pas dans l'élimination de l'Autre-conflit qui s'opposait au Moi du héros de fiction, avec lequel le narrateur s'identifiait (focalisation interne). Si l'uniformisation des voix était, jusqu'à un certain point, présente dans les récits, elle ne se réalise pas de la même manière dans le fragment, car la syntaxe des actants est réduite à une seule présence-absence : celle du *je* non nommé.

L'irruption du réel dans les fragments à travers la présence de toponymes de non-fiction — avec les conséquences que cela entraîne dans le traitement de l'espace —, ainsi que l'évacuation presque totale du narratif (à l'exception des microrécits), vient bouleverser fortement les rapports narration-description tels qu'ils existaient dans les fictions. L'absence de tout ce qui se réfère aux rapports homme-femme et à la sphère des relations intimes, si importante dans les récits, l'émergence de l'enfance et la tendance, bien que purement quantitative, à l'autobiographie observée dans les fragments sont autant de composantes d'un nouvel espace d'écriture qui se refuse à être entièrement assimilé à la fiction.

À l'*effet-personnage* du héros masculin des fictions s'oppose maintenant un Moi schizophrène dont le *germen* ne parvient pas à annuller totalement le *soma*. Le *Moi fort* domine le discours critique à travers l'emploi de l'injonction et de l'énallage, qui intensifient sa présence. Le discours critique

agit lui-même comme une *amplificatio* du Moi grâce à la prolifération de noms propres d'auteur qui nourrissent le *je* non nommé. À l'autre extrême, le *Moi faible* ne parvient à se dire qu'en s'euphémisant. L'énallage acquiert alors des valeurs opposées à celles observées pour le *Moi fort* (indétermination, mise à distance). L'euphémisation du Moi culmine dans l'emploi de la troisième personne. La passivité du *Moi faible*, réduit à un regard, contraste également avec l'action d'écrire qui justifie l'existence du *Moi fort*. Le *Moi faible* parvient aussi à se dire par le biais de la dénégation et de la prétérition, de telle sorte que la matière biographique s'infiltre, paradoxalement, dans les déclarations anti-autobiographiques.

Mais le fragment est, avant tout, le lieu où l'Autre devient un *transparent*. Gracq parvient ainsi à surmonter la socialité en tant qu'aliénation pour l'individu des récits et instaure, à sa place, un monde déshabité où la plénitude ontologique du sujet, à travers la fusion cosmique de la *plante humaine* avec le cosmos, ne parvient pourtant pas à cacher la mise à mort de l'Autre, qui reste l'espace non résolu du Moi, le rebut de l'espace autobiographique gracquier. Le recours à l'abréviation et la privation de la parole ne parviennent pas pour autant à éliminer entièrement le résidu humain du fragment. Le *Moi faible*, condamné à limiter son désir de l'Autre au regard, séparé de celui-ci par d'innombrables écrans qui empêchent tout contact, réifie l'Autre, le transforme définitivement en objet. Il ne reconnaît son existence qu'en la niant.

Conclusion

Le parcours qui nous a amenée des origines de l'hybridation générique à l'Altérité gracquienne peut, et pour cause, sembler, *a posteriori*, quelque peu incongru. Cette itinérance, si gracquienne d'ailleurs, nous l'avons justifiée au chapitre deux, lorsque, à l'instar de Lejeune, nous avons rappelé que le critique ne saurait se conduire en « législateur », mais en « spécialiste de jurisprudence, qui débrouille, avec la lenteur nécessaire, des cas épineux¹ ». Or s'il est un cas épineux, en matière d'autobiographie, c'est bien Gracq. La lenteur, donc, que nous avons employée à faire entendre la voix de l'auteur d'abord, puis celle de la critique, suivant notre projet de lecture dialogique, était nécessaire si on voulait éviter le double piège du discours mimétique et du discours autiste.

De l'utopie de la *Gesamtkunstwerk* au récit poétique, nous avons vu que la triade pseudo-aristotélicienne a fait l'objet de nombreuses lectures qui ont fini, à l'époque romantique, par conférer à la poésie — qui ne s'identifie plus, comme à l'époque classique, avec le vers — un nouvel statut d'archigenre qui contient en germe tous les autres et qui se trouve à la base de la *doxa* panfictionnaliste gracquienne.

Cette notion romantique de la poésie, qui forme un continuum avec la vie, donne lieu néanmoins à deux rhétoriques bien différentes, celle de l'exclusion et celle de la conciliation. La première, dont Mallarmé fut l'initiateur, se réclame d'une conception essentialiste de la poésie qui vise l'exclusion de toute forme narrative, celle-ci assimilée au référentiel (« l'universel

¹

Philippe LEJEUNE, 1986, pp. 24-25.

reportage »).

Le formalisme mallarméen, qui se poursuit, tout au long du XX^e siècle (formalistes russes, textualité, Nouveau Roman), est contesté par la rhétorique conciliatrice, celle pour qui l'hybridation générique prônée par les romantiques ne passe pas par l'évacuation du narratif : le récit poétique, largement pratiqué par les surréalistes — malgré la diatribe de Breton contre le roman balzacienn — représente l'apogée de cette deuxième rhétorique, dans laquelle s'insère la production gracquienne. L'auteur se réclame d'une fiction pure, stendhalienne, qui met la narration au service du principe poétique. Sa marginalité fait de lui un moderne difficile à classer qui pratique largement l'intertextualité et la mise en abyme de l'écriture tout en récréant des thèmes surréalistes et romantiques qui attestent le besoin de transcendance du sujet.

Ce « surréaliste sur mesure », qui se réclame du « sentiment du oui » développe, dans sa critique-artiste, sa *doxa* panfictionnaliste, soutenue, fondamentalement par la critique du scientisme — les « pions » — et de la critique en général, si elle n'est pas complaisante avec l'auteur en matière littéraire — les « aristarques de service dans l'éreintement » — et par le rejet de l'autobiographie, ce « stupéfiant grave pour l'esprit ».

La conséquence de ce discours fortement injonctif se fait sentir chez ceux qui, malgré les avertissements de l'auteur, le choisissent comme objet d'étude. Le *désir mimétique* a des effets paralysants chez le critique qui semble condamné à la paraphrase et à la tautologie — *en lisant en lisant* — et qui s'auto-exclut du *hortus conclusus* réservé aux auteurs — *en lisant en écrivant* —, les seuls à même de pratiquer la critique artiste. Le discours critique sur Gracq apparaît ainsi truffé des thèmes, images et réflexions anti-autobiographiques de l'auteur.

Mais l'interdit anti-autobiographique a un effet pervers, car il se trouve à la base de l'élaboration d'un portrait de l'auteur qui hésite entre la présentation d'un auteur en fuite — dont le « portrait officiel » élaboré par Corti constitue

l'aboutissement — et celle d'une prolongation des héros de fiction qui va jusqu'à la légendarisation.

L'examen de la *doxa* de l'auteur et des échos qu'elle suscite a montré la nécessité de se donner un cadre théorique propre afin d'éviter les pièges du *désir mimétique*. Nous avons montré que la théorie littéraire existant sur l'autobiographie n'est moins *piégée* que celle qui est mise en place par l'auteur, en ce sens que l'existence d'un objet commun d'étude — l'autobiographie, en l'occurrence — est loin de garantir une même orientation théorique ou une même conception de la dénomination générique *autobiographie*. Il a fallu, à la lumière des travaux de Jean-Marie Schaeffer, de Genette et de Colonna, entre autres, revenir sur les notions de genre et de fiction afin de bien délimiter la portée et la validité des notions qui soutiennent notre analyse. Nous avons vu, à l'instar de Schaeffer, que l'opération de nomination générique constitue un complexe mécanisme où interviennent aussi bien la généricté auctoriale que la généricté lectoriale. Cette remarque a confirmé le bien-fondé d'une étude dialogique appliquée à la question des genres, car la validité de ces derniers continue d'être pertinente en dépit de l'hybridation générique qui définit la littérature de la Modernité.

L'autobiographie — un genre factuel et donc à littérarité conditionnelle — a toujours fait, en raison de la *doxa* panfictionnaliste, l'objet d'un discours dévalorisant qui contraste fortement avec l'invasion de l'écriture du Moi qui confère une coloration autobiographique à des textes appartenant à d'autres genres ; de telle sorte que l'on pourrait affirmer que c'est l'autobiographie qui se trouve en fait à la base de l'hybridation générique.

Les approches théoriques dont ce genre a fait l'objet, et que nous avons rassemblées, à l'instar de Gusdorf — mais sans reproduire son orientation théorique — en trois grands groupes selon qu'ils privilégient les domaines de *autos*, de *bios* ou de *graphein*, mettent en évidence l'existence de deux ordres

épistémologiques apparemment irréconciliables : celui du référentiel externe (*bios, autos*) et celui du fictionnel (*graphein*).

À la différence des deux autres, *autos* le seul à reconnaître la spécificité pragmatique de l'autobiographie, autrement dit la relation d'homonymie entre le nom auctorial et le nom actorial. *Autos* a été ainsi l'orientation qui nous a permis d'établir le double caractère factuel (constitutif) et fictionnel (conditionnel) de l'autobiographie. Il est cependant possible d'élargir la spécificité d'un texte autobiographique donné au domaine de sa réalisation textuelle en raison de la distinction entre forme et fonction établie par Elisabeth Bruss. Cette distinction s'avère extrêmement riche si on l'applique aux autobiographies contemporaines, dont la plupart subvertissent la notion d'illusion biographique ou référentielle — Sainte-Beuve — par le biais de l'introduction du fictionnel. Il n'est plus lieu de parler alors d'autobiographie, mais d'espace autobiographique.

En niant la logique du tiers exclu qui soutient le pacte autobiographique, l'autofiction constitue la radicalisation de cette posture qui, paradoxalement, défend à outrance l'autobiographie, mais a besoin de lui conférer un supplément fictionnel pour la revaloriser esthétiquement parlant.

L'analyse des protocoles modal et nominal s'avère par conséquent le seul moyen de tenir compte de cette double nature de l'autobiographie.

Dans le deuxième volet de notre étude, nous avons donc procédé à l'examen minutieux de ces protocoles, aussi bien dans le paratexte que dans le texte. L'analyse du paratexte, d'abord, nous a amenée à mettre entre parenthèses les déclarations auctoriales et à voir quelles sont les stratégies mises en place par l'auteur et ses éditeurs pour faire du paratexte un substitut du texte, qui ne l'éclaire en rien et qui, au contraire, vise à s'assimiler à lui.

Dans l'étude du protocole nominal, nous avons mis en évidence toute la part de mensonge et de fictionnalisation qu'entraîne l'emploi d'un nom d'auteur pseudonyme et les critères à partir desquels il a été fabriqué. Le *nomen fictum*