

je voulais pour l'ensemble du nom et du prénom,
un total de trois syllabes.

**Ministère des Affaires étrangères.
Direction générale de la coopération internationale
et du développement.
Direction de la coopération culturelle et du français.
Division de l'écrit et des médiathèques.**

Michel Murat. Né en 1950, ancien élève de l'École normale supérieure, est professeur de littérature française à la Sorbonne. Ses travaux portent sur Julien Gracq (étude du *Rivage des Syrtes*, Corti, 1983, complétée d'une monographie, Belfond, 1992), sur le surréalisme et sur l'histoire des formes poétiques.

3 **Chronologie**

17	Au château d'Argol
21	Un beau ténébreux
25	Liberté grande
29	André Breton. Quelques aspects de l'écrivain
33	Le Roi pêcheur
35	Le Rivage des Syrtes
39	Un balcon en forêt
43	La Presqu'île
47	Préférences
51	Lettrines, Lettrines II
55	Les Eaux étroites
57	En lisant en écrivant
59	La Forme d'une ville
63	Autour des sept collines
67	Carnets du grand chemin

71	Bibliographie
----	----------------------

Chronologie

1910: le 27 juillet, Louis Poirier naît à Saint-Florent-le-Vieil. Les deux branches de la famille sont originaires du Val de Loire et des Mauges. Le père voyage pour le compte de l'affaire de famille, une mercerie en gros.

≈ 1916: enfance heureuse dans une famille épargnée par la guerre: lecture précoce, école, jeux dans l'île Batailleuse, vacances à Pornichet.

1921: entre en sixième au lycée Clemenceau de Nantes, pour une vie de pensionnaire qui se prolongera en khâgne et à l'École normale supérieure, jusqu'en 1935. Le sevrage affectif, dont l'ébranlement sera profond, est compensé par de brillants succès scolaires.

1928: élève d'Alain au lycée Henri-IV. Il découvre Paris, le cinéma, l'art moderne.

1929: une représentation de Parsifal lui révèle Wagner.

1930: reçu à l'École normale supérieure, il choisit d'étudier la géographie avec Emmanuel de Martonne, tout en passant un diplôme de sciences politiques. Il lit Nadja et le Manifeste du surréalisme.

1936: premier poste comme professeur agrégé d'histoire au lycée de Nantes. Il adhère au Pcf, anime la section Cgt de son lycée à Quimper (1937-1939).

1937: il écrit Au château d'Argol.

1938: Julien Gracq a trouvé son nom et son éditeur: après le refus de Gallimard, Au château d'Argol paraît chez José Corti, proche des surréalistes.

- 1939: André Breton lui adresse une lettre galvanisante, peut-être décisive. Les deux hommes se rencontrent à Nantes. À l'annonce du pacte germano-soviétique, Gracq renvoie sa carte du parti.
- 1940: le régiment de Gracq est surpris par l'offensive allemande dans les Flandres. Gracq est fait prisonnier, interné en Silésie jusqu'en février 1941, puis rapatrié pour raisons sanitaires.
- 1941-1945: Gracq est professeur de lycée, puis assistant de géographie à l'université de Caen. Il écrit Un beau ténébreux, Le Roi pêcheur et les poèmes de Liberté grande; ces livres paraîtront après la guerre.
- 1946: il quitte l'université; en 1947, il est nommé professeur d'histoire-géographie au lycée Claude-Bernard à Paris, poste qu'il occupera jusqu'à sa retraite, en 1970. Sa vie se partage désormais entre Paris et Saint-Florent, travail et vacances, enseignement et écriture, qui forment deux versants peu accidentés. Il écrit son essai André Breton, commence Le Rivage des Syrtes.
- 1949: Le Roi pêcheur est joué au Théâtre Montparnasse et éreinté par la critique, avec laquelle Gracq règle ses comptes en écrivant La Littérature à l'estomac.
- 1951: Le Rivage des Syrtes obtient le prix Goncourt, que Gracq refuse, comme il l'avait annoncé.
- 1953: il entreprend la rédaction d'un roman qu'il n'achèvera pas; dix ans plus tard il en publiera un fragment, «La Route».
- 1955: il commence à rédiger des cahiers: impressions de voyages et de lectures, fragments personnels, textes sans suite. C'est de ce fonds qu'il tirera ses livres-recueils, à partir de Lettrines.
- 1958: parution d'Un balcon en forêt; Gracq y transpose dans les Ardennes son expérience de la « drôle de guerre ».
- 1961: Gracq recueille dans Préférences des essais critiques écrits depuis 1946.
- 1967: parution de Lettrines. Adaptation d'Un beau ténébreux pour la télévision, par Jean-Christophe Averty.
- 1970: dernier livre de fiction, La Presqu'île recueille «La Route», «Le Roi Cophetua» et une longue nouvelle qui donne son titre à l'ouvrage. Gracq prend sa retraite, et passe l'été comme professeur invité à l'université de Madison, dans le Wisconsin.
- 1971: André Delvaux adapte Le Roi Cophetua pour le cinéma, sous le titre Rendez-vous à Bray.
- 1974: publication de Lettrines II, qui reprend des notes rédigées depuis 1965. Un fragment détaché de cet ensemble deviendra Les Eaux étroites, paru en 1976.

- 1978: adaptation cinématographique d'Un balcon en forêt, par Michel Mitrani.
- 1980: la parution de En lisant en écrivant est saluée par la presse, qui semble croire qu'elle redécouvre un auteur oublié.
- 1985: parution de La Forme d'une ville, contribution majeure de Gracq à la géographie sociale, et autobiographie en creux.
- 1988: parution du livre sur Rome, Autour des sept collines.
- 1989: début de la publication des Œuvres complètes dans la Bibliothèque de la Pléiade; le second volume paraîtra en 1995.
- 1992: parution des Carnets du grand chemin, qui reprennent le fil des Lettrines.
- 1999: Julien Gracq vit à Saint-Florent-le-Vieil.

*Il n'existe pas proprement de
biographie pour un homme de lettres,
tant qu'il n'a pas été un homme
public: sa biographie n'est guère
que la bibliographie complète de
ses ouvrages. Sainte-Beuve*

Faut-il absolument parler de moi ?

Au château d'Argol

Julien Gracq a rédigé Au château d'Argol pendant l'été 1937. Gallimard ayant refusé le manuscrit, Gracq ne sollicite pas d'autre éditeur jusqu'à ce qu'une rencontre fortuite l'amène à le proposer à José Corti, libraire-éditeur proche des surréalistes. Corti accepte et le livre paraît en décembre 1938.

Au château d'Argol se dresse au seuil de l'œuvre de Gracq, dont la coupure de la guerre et de la captivité le sépare, comme un portique orgueilleux, d'un style plus archaïque. C'est pourtant une œuvre de jeunesse où règnent le désir de s'expliquer et l'émerveillement de l'écrivain qui découvre ses pouvoirs. Au premier regard le livre se présente comme une «histoire extraordinaire» dans le genre d'Edgar Poe, mais dans laquelle les ressorts du fantastique seraient détournés vers des préoccupations d'ordre esthétique ou moral. L'intrigue rassemble dans un manoir breton, entre mer et forêt, un trio héroïque: une paire de jeunes gens, Albert et Herminien, et une femme, Heide, qui passe de l'un à l'autre, et qu'ils brisent l'un après l'autre avant de se rejoindre, toute médiation disparue, dans un coup de couteau. Plus qu'à la femme, vite réduite au rôle d'objet malgré ses prestiges, le livre s'intéresse à «l'union nécessaire» des deux hommes, chacun étant à l'autre «le fantôme à la fois de son double et de son contraire»: Albert et Herminien s'opposent comme le lumineux et le sombre, l'esprit et la matière, la spéculation et l'action. Le récit est un drame de l'incarnation et de la réversibilité; la contagion d'une blessure sexuelle se propage, du baiser «pris» par Heide à Albert au viol de Heide et à la plaie d'Herminien, frappé par son cheval. Sur la gravure découverte dans la chambre d'Herminien et qui représente le mystère du Graal, le sang glorieux du Graal et le sang pourri du roi blessé, Amfortas, se confondent, refermant le cycle sur

lui-même sans que soit résolue ni dépassée (malgré l'insistante référence à Hegel) la question du «sacré»; c'est en effet le nom que donne Gracq à cette surhumanité ou surréalité immanente, mais noire, au regard de laquelle le salut se confond avec la damnation.

Le premier livre de Gracq est plus abstrait, plus violent et plus révélateur que les ouvrages ultérieurs.

Les chapitres se suivent sans transition, chacun nommant un événement ou un lieu («Le bain», «La chapelle des abîmes», «La forêt»). Le décor est traité avec un mélange d'intensité sensorielle et d'idéalisation forcenée.

L'anthropomorphisme y règne sans partage, les solitudes ne cessent d'interpréter les mouvements du cœur. Quant au château, d'un luxe et d'une sauvagerie également extravagants, c'est à la fois un manoir breton et un palais idéal dans le genre de William Beckford, mais qu'un architecte moderniste aurait agencé selon la seule logique des jeux de lumière.

La narration pénètre les pensées des héros sans les expliquer ni les juger. Comme il n'y a aucun dialogue, c'est elle qui donne au livre son ton unique, la «coulée unie et sans rupture» d'une magnifique emphase.

Les épithètes convenues du sublime, souvent groupées par paires ou développées en périphrases, soutiennent la hardiesse de la phrase, tantôt abrupte, tantôt aventurée dans de vastes porte-à-faux. C'est, pour le style, la manière de Lautréamont; derrière, on reconnaît celle de Poe, et à travers cette ironie vibre parfois l'innocence d'un romanesque pur (comme cette phrase qui enchantait Mandiargues: «Ils se dévêtirent parmi les tombes»).

L'«Avis au lecteur» qui précède le récit lui est postérieur de plusieurs mois. Fruit de la relecture et du calcul, il a rempli son office puisqu'il a durablement orienté la réception non seulement d'Argol mais de

l'œuvre romanesque de Gracq. Son propos se ramène à trois thèses. La première revendique «l'apparemment visible» du livre à une «école littéraire» où l'on reconnaît le surréalisme sans qu'il soit nommé: de lui provient la «lumière nouvelle» dont l'ouvrage se propose d'éclairer la question du salut. La deuxième mentionne Wagner comme «défricheur» de cette même perspective, et présente Argol comme une «version démoniaque» de Parsifal. La troisième concerne le mode de lecture: Gracq récuse toute interprétation symbolique de son récit, tout en assumant le statut parodique d'une écriture dont les figures «nous enchantent par leur complète familiarité».

Cependant ces éléments, dont Gracq semble faire des clés du livre, lui sont assez extérieurs. Le surréalisme sert surtout de médiation vers le romantisme et le roman noir. La référence à Parsifal fournit au récit un emblème plus qu'un modèle générateur: les éléments de la légende, redistribués et brouillés, ne se rassemblent que dans la description d'une gravure. Le livre enfin ne vise en rien à subvertir la littérature: bien au contraire la considération des «signes consacrés» sous lesquels il doit vaincre inspire à l'écrivain «un sentiment tout à la fois d'étourdissement créateur, de mélancolie et de gloire».

Au château d'Argol a emporté d'emblée l'adhésion d'André Breton, qui a vu dans le livre un «aboutissement» du surréalisme, le moment où celui-ci «se retourne librement sur lui-même, pour se confronter avec les grandes expériences sensibles du passé». Cette reconnaissance littéraire décisive se prolongera bientôt en amitié.

Un beau ténébreux

Le second livre de Gracq a été composé en deux temps. Le bref prologue est écrit à l'automne 1940, dans un camp de prisonniers en Silésie. Libéré pour cause de maladie au début de 1941, Gracq revient à Angers et rédige le roman pendant l'année 1942, en même temps que les poèmes de Liberté grande. Le livre ne paraîtra qu'après la Libération, en 1945.

C'est dans le prologue que l'écrivain dit «je» pour la première fois, et qu'on entend le timbre de son style: *«J'évoque, dans ces journées glissantes, fuyantes de l'arrière-automne, avec une prédilection particulière les avenues de cette petite plage, dans le déclin de la saison soudain singulièrement envahies par le silence.»* Il se représente comme le «voleur de momies» qui revient sur les lieux du drame et parcourt un «théâtre vide» que va repeupler la fiction.

Le récit s'ouvre, avec un sensible décalage de ton, sur le «Journal de Gérard»; aux deux tiers du livre celui-ci s'interrompt et le fil est repris par un narrateur anonyme, dont la voix ne coïncide pas avec celle du prologue. L'action se déroule durant la *saison* de l'Hôtel des Vagues, dans le décor somme toute réaliste d'une côte bretonne. Elle met en scène un groupe d'estivants, dont se détachent le narrateur, Gérard, «jeune universitaire plein d'avenir» – c'est un double ironique de l'auteur –, et la blonde Christel, «princesse lointaine» ou «Atala fort convenable», figure féminine assez stéréotypée mais complémentaire de Gérard et à qui Gracq délègue nombre de souvenirs personnels (l'internat, le goût de l'opéra). Au second plan apparaissent un adolescent «compliqué à dessein», Jacques, et un jeune couple, Henri et Irène, que déferont bientôt les affinités électives. C'est dans ce petit monde que survient le beau ténébreux: Allan est le visage, et presque l'ange, de la tentation. Au-delà de la séduction,

dont il n'est pas avare, il attire par l'énigme de sa présence et de son désœuvrement. Énigme transparente pour le lecteur: on comprend vite qu'il a conclu un pacte de suicide avec la *femme fatale* qui lui sert de compagne épisodique, Dolorès; mais l'aveu savamment suspendu de ce secret donne sa trame au récit.

Le sujet du livre n'est pas Allan lui-même, mais la question dont il est porteur; la fiction permet de comprendre les effets que produit sur un groupe fermé la présence d'un être porteur d'absolu. Ce n'est pas la mort qui est désirée, mais la surhumanité momentanée que confère l'engagement pris avec elle. Par l'entremise du journal de Gérard, le texte multiplie les réflexions autour de ce schéma: sur la passion «fille de la foule», sur la théâtralité, sur les rituels de sacrifice (comme la tauromachie). L'impulsion héroïque n'est pas première, elle ne fait qu'investir un rôle tragique en réponse aux attentes de la foule: le tentateur est d'abord celui qui cède à cette tentation, avant d'être pris au piège de son jeu et de mourir *poussé vers la sortie*.

De là vient une profonde ambiguïté, dont le titre est l'emblème: Allan, «prince de la vie», est en même temps le dernier rejeton d'une lignée littéraire – nouvel Amadis, nouveau Nerval, mais résurgence aussi de types plus vulgaires comme *L'Homme à l'Hispano*, de Pierre Frondaie. Le double suicide est inspiré d'un poème de Vigny, qui lui-même brode sur la mort romantique de Kleist et de Henriette Vogel. Mais le destin d'Allan revient aussi sur les suicidés du surréalisme, Jacques Vaché et Jacques Rigaut; il semble répondre par la négative à l'enquête qu'avait lancée en 1925 *La Révolution surréaliste*, «Le suicide est-il une solution?». Cependant Gracq accorde à son héros un sursis assez long pour que soient portés au-delà d'eux-mêmes ceux qui auront

su prendre part au jeu. Adultère bourgeois (Irène), dérive onirique dans la vie réelle (Henri), don de soi (Christel), retraits derrière l'écran du romancier (Gérard), chacun rencontre sa vérité. L'exaltation épique de la quête se nourrit du rôle tragique, dont elle est indissociable. Et en contrepoint de la mascarade littéraire se dégagent des figures parfaites: le Christ des jours d'Emmaüs, entre Résurrection et Ascension, et, sur un autre plan, les poètes: Rimbaud, le Chateaubriand de La Vie de Rancé; à l'horizon de cette lignée, on devine sans qu'elle soit nommée la figure d'André Breton.

Cette ambiguïté n'est pas entièrement maîtrisée par la synthèse de l'œuvre d'art. Un matériau surabondant de réflexions et d'images a été réparti entre les personnages, dans des dialogues parfois démesurés et d'une curieuse incongruité de ton. L'interruption du journal de Gérard, techniquement commandée par une ultime *scène à faire* entre Allan et Christel, appauvrit le texte et fait paraître le dénouement plus artificiel. Enfin, le rapport avec la littérature, dans Un beau ténébreux, reste encore enchevêtré: toute la matière des textes critiques s'y trouve en germe, mais elle interfère avec la question même de l'œuvre romanesque: quel héros, et quel langage, pour quel roman? Car ce deuxième livre est aussi pour Gracq un laboratoire du roman; il constitue l'interrogation la plus radicale à laquelle il se soit livré sur l'entreprise d'écrire, ses moyens et son sens.

Liberté grande

Julien Gracq n'a publié qu'un seul recueil de poésie, Liberté grande, en l'enrichissant dans trois éditions successives, de 1946 à 1969. Le livre se répartit en deux ensembles. La série initiale, qui lui donne son titre, comprend quarante textes brefs, écrits de 1941 à 1943 et publiés partiellement dans des revues favorables au surréalisme, comme Fontaine ou Les Quatre Vents. Un second ensemble est formé par le bref recueil «La terre habitable» (1951), auquel s'ajoutent «La sieste en Flandre hollandaise» (1951), sorte de méditation existentielle qui est un des chefs-d'œuvre de Gracq, puis deux textes isolés, «Gomorrhe» (1957) et «Aubrac» (1963).

Avec sa tension paradoxale, le titre de Liberté grande revendique comme éthique d'écrivain un individualisme à la fois aristocratique et libertaire, en même temps qu'il définit le régime propre à la poésie. À la différence du roman, le poème n'investit pas dans la durée. L'écriture et l'invention coïncident; les courts-circuits, les images éruptives, les collages font du poème un théâtre d'apparitions et d'effondrements. Ces historiettes se souviennent des «faits-glissades» et «faits-précipices» de Nadja et entretiennent l'esprit subversif du surréalisme. Cependant la fantasmagorie urbaine, de même que le décor à dominante hivernale, doit davantage à Rimbaud. Gracq, qui cite en épigraphe le «citoyen d'une métropole crue moderne», compose ici ses Illuminations.

Le texte poétique est une sorte de laboratoire: Gracq y élabore des fables, des formes et des figures qui constituent des matrices pour l'œuvre entière. Fables comme celle de «Truro» où «la croissance de l'aubier minéral rétrécit vers l'intérieur des pièces l'espace

disponible»; formes comme le retournement insidieux d'Isabelle en profil perdu d'Élisabeth («Isabelle Élisabeth»); figures comme les «vignettes obsédantes» qu'énumère «Le grand jeu», inventoriant dans le cadre fermé du poème les éléments disparates d'un autoportrait. Deux thèmes ont une portée plus vaste. Celui de la ville comme forme génératrice du moi ne sera pleinement développé que dans La Forme d'une ville (1985): mais le texte liminaire de Liberté grande, «Pour galvaniser l'urbanisme» (1941), en pose les jalons en associant une vision de Paris tel un Vaisseau fantôme, une rêverie sur la «Circeto des hautes glaces» de Rimbaud et l'évocation de la «ville réelle» de Saint-Nazaire, glissant à la mer avec le paquebot qu'elle a construit. D'autre part, ces poèmes écrits en temps de guerre sont hantés par la vision de villes évacuées sous une déflagration imminente, moment où l'apparence «vacille et bascule dans une tout autre image».

Dix ans plus tard, «Les Hautes Terres du Sertalejo» et surtout «La sieste en Flandre hollandaise» marquent une évolution. Le surréalisme s'éloigne, avec ses chausse-trappes et ses ruptures de sens; l'écriture se rapproche de la prose. La ville fait place à la nature; l'extériorisation de soi dans l'éclat des images, à une rêverie placée sous le signe de Bachelard: imagination matérielle, intimité cosmique, poétique de l'espace. Loin de l'histoire c'est pour ce versant végétatif, immémorial, que Gracq revendique les droits de la *plante humaine*. Ces deux textes de Liberté grande se rejoignent dans l'expérience décrite de façon presque phénoménologique d'un être-au-monde. D'un côté l'imaginaire Sertalejo, archétype du haut plateau: étendu «les paumes ouvertes dans l'herbe glaciale», le poète se sent devenir «un lieu pur d'échange

et d'alliance». De l'autre l'univers presque familier de la Flandre hollandaise: le polder forme une enclave où la végétation se referme sur la trace de l'homme «comme la passée d'un doigt dans une fourrure». L'intelligence est absorbée et exsudée par le corps; la pensée «reflue de toutes parts vers la ligne d'arrêt de la pure conscience d'être». L'extase ne débouche ici sur aucune catastrophe: dans la dernière chambre du labyrinthe se forme une «fine bulle de transparence» qui recèle la demeure idéale du moi.

Au long fragment qu'est «La sieste en Flandre hollandaise» répondra bien plus tard Les Eaux étroites (1976), récit court longuement raconté, étirant une mince donnée narrative. Ces données d'échelle et de durée suffisent à dessiner le domaine de la poésie. Gracq n'a jamais écrit un vers: son œuvre s'inscrit dans le devenir moderne d'une forme, qui est le poème en prose, jusqu'au point où, disparaissant, elle se confond avec la littérature.

André Breton. Quelques aspects de l'écrivain

L'essai que Julien Gracq publie au début de 1948 a été écrit en quelques mois, dans un élan d'admiration et de sympathie. Il a une pleine valeur d'engagement, au moment où Breton, très isolé à son retour en France, s'efforce de relancer le mouvement surréaliste. Il constitue aussi chez Gracq le point culminant de la médiation critique, où le portrait de Breton en conquérant de la *vraie vie* se double d'un autoportrait en profil perdu. Cependant l'adhésion de Gracq est celle d'un lecteur, non d'un membre du groupe; sur ce plan rien d'essentiel ne sépare l'essai sur Breton des textes consacrés à Chateaubriand ou à Balzac.

Comme l'indique le sous-titre, Gracq ne se propose pas de faire l'histoire du surréalisme. Certes le groupe est évoqué, mais en tant que «milieu», comme un ensemble peu différencié. Gracq n'a pas une ligne pour Aragon et Éluard – passés il est vrai dans le camp stalinien –, pas davantage pour Artaud, Desnos ou Max Ernst. Il néglige les débats internes et externes qui font la trame de l'histoire du surréalisme; il écarte d'un revers de main le marxisme, considéré comme un appendice du système hégélien. C'est à «l'action par la plume» que l'intérêt de Gracq s'attache; il en tire la structure et le style de son discours critique.

L'essai se construit comme une suite d'arabesques autour de thèmes correspondant aux citations qui forment le titre des chapitres. «Tout ce qui doit faire aigrette au bout de mes doigts» s'inspire de la méthode de Bachelard pour étudier les figures de l'électromagnétisme, mais en les situant dans l'histoire de l'imaginaire du XIX^e siècle et en faisant ressortir la parenté du surréalisme avec le romantisme allemand. Le magnétisme conduit Gracq de la polarisation à la dialectique, et de Hegel à Freud; dans un cas comme dans l'autre, l'amalgame entre

philosophie et poésie, qui reproduit la démarche de Breton, s'exerce au détriment de la première. Le chapitre intitulé «Battant comme une porte» est consacré aux livres de Breton. Gracq voit dans les Manifestes et dans Nadja la «tentative insolite de superposer vive à l'enregistrement de la vie quotidienne l'écriture progressive d'un destin». Il retrouve dans l'itinéraire de Breton le thème épique de la quête, Toison d'or ou Graal, dont l'enjeu, transposé au monde social, serait une *sortie en force* de la condition humaine. Cette aventure métaphysique, qui rend dérisoires les constats de l'existentialisme, prend la forme d'une «folie de la poésie». À la fois «mémoire affective d'une manière de vivre perdue» et outil propre à briser les limites, communiquant d'un côté avec la grande hystérie, de l'autre avec la révolution, la poésie est le fondement d'un mythe nouveau, que l'artiste moderne incarne en même temps qu'il le construit: est poète celui qui crée sa propre légende.

Tous les fils que l'auteur a tenus viennent se nouer dans le dernier chapitre, consacré au style de Breton. Gracq fait voir dans le style à la fois un instrument de découverte et le moyen d'une communication «aussi saisissante qu'une main posée sur l'épaule». Il en repère les deux procédés essentiels: le mouvement de la phrase «déferlante», et une énergie du mot que manifeste l'emploi de l'italique. Au passage il évalue l'enjeu de l'automatisme et les modalités de son incorporation dans une écriture consciente. Une «même longueur d'onde» véhicule le style dans l'écriture et dans la vie: l'essai revient ainsi à l'expérience fondatrice de la lecture.

L'essai de Gracq est le fruit d'une conjoncture assez rare, et il occupe une place à part. Par rapport au surréalisme, Gracq se trouvait à la fois dedans et dehors; il avait approché Breton plus intimement peut-être par

ses livres que dans la vie, mais il le connaissait et l'aimait. Le commentaire se déploie dans cet espace ambigu et vibrant, où Gracq se trouve mieux que jamais à son affaire.

Le Roi pêcheur

Le Roi pêcheur a été écrit en 1942-1943, mais ne paraît qu'en 1948, un an avant d'être porté à la scène dans des conditions décevantes: distribution peu homogène où le scepticisme de Lucien Nat (Amfortas) contrariait l'éclat de Maria Casarès (Kundry), éreintement des «aristarques de service», Jean-Jacques Gautier et Robert Kemp. Gracq, qui a dû ressentir un échec, ne reviendra plus au théâtre que pour écrire, à la demande de Jean-Louis Barrault, une adaptation de la Penthésilée de Kleist (1953).

La pièce reprend le thème du Graal et constitue la «version» gracquienne du Parsifal de Wagner, complété par la source germanique de Wolfram von Eschenbach; elle prolonge Au château d'Argol dans la direction indiquée par son «Avis au lecteur». Le Graal de Gracq est explicitement antichrétien: la récupération du mythe par le christianisme est dénoncée comme une supercherie; dans la pièce l'ermite Trévrizent se charge de donner du dogme chrétien une vision caricaturale, inspirée des critiques de Nietzsche. Gracq veut arracher le sacré à la transcendance, ce qui l'amène à gauchir le dénouement de sa pièce. Les deux épreuves auxquelles est soumis le héros sont condensées en une seule, au cours de laquelle Perceval reste muet et se retire. La formule finale, «Rédemption au Rédempteur», clôt le cycle sur lui-même et laisse béante la plaie du roi.

À la possession du Graal transcendant, la pièce oppose la pensée du possible, qui est tout entier dans l'immanence, et qui rend vaine la dialectique de la faute et de la rédemption sur laquelle reposait le drame de Wagner. Comme le surréel, le possible a plus de prix que la réalité même, mais il se tient en deçà d'elle au lieu de viser un «point de l'esprit» où se résoudraient les contradictions. Si le possible est le choix de Perceval, la blessure est le lot d'Amfortas. Il ne faut pas y voir le stigmate du péché mais la contrepartie de la royauté,

c'est-à-dire de la participation au sacré; par elle, dit l'avant-propos, Amfortas incarne «la condition de l'homme» aux prises avec le divin qu'il a «tiré de lui-même».

Cet avant-propos, écrit en 1947 en vue de la publication, oppose dans un raccourci polémique les mythes grecs «fermés», dont la structure de machine infernale n'est qu'un «ersatz de péché originel», aux mythes «ouverts» du Moyen Âge, comme l'histoire de Tristan ou celle du Graal: mythes aux racines pré chrétiennes, qui parlent de «*tentations* permanentes et récompensées». Cette polarisation accentue l'optimisme conquérant du mythe, et engage au service d'une cause explicitement identifiée au surréalisme un texte qui était moins assuré et plus sombre. André Breton verra d'ailleurs dans Le Roi pêcheur «une œuvre intégralement surréaliste» et la placera au-dessus de tout ce que Gracq a écrit.

Pour son unique essai dramatique, Gracq a cherché la concentration et la rigueur: nombre limité de personnages, large exposition en diptyque (Perceval face à Trévrizent puis Clingsor) ouvrant une intrigue linéaire fondée sur le dévoilement progressif de la vérité. Les thèmes familiers de Gracq sont travaillés en fonction d'une rhétorique de théâtre, faite de contrastes et de symétries. Mais Le Roi pêcheur ne contient qu'un grand rôle, celui d'Amfortas, et n'évite pas tout à fait le didactisme de la pièce à thèse. Les personnages s'expliquent trop, comme s'ils devaient prendre en charge cette orchestration que la voix narrative assure dans le roman; or, au théâtre, on ne peut décrire sans discourir. Sans doute Gracq manquait-il de confiance dans les pouvoirs du spectacle; car ce beau texte n'a jusqu'ici trouvé ni son metteur en scène ni son public.

Le Rivage des Syrtes

Les circonstances ont fait du Rivage des Syrtes le livre phare de Julien Gracq et, pour bien des lecteurs, celui auquel son œuvre se résume. De fait il s'agit du projet le plus ambitieux que Gracq ait mené à bien, le seul où il tente «la conjonction d'une grande époque, d'un grand format et d'un grand style». Les acquis de l'œuvre antérieure s'y rassemblent: la technique de narration, l'art de l'orchestration des thèmes, le dialogue oblique avec le surréalisme autour de la question du mythe. L'évolution ultérieure est annoncée par l'amenuisement du récit et la part croissante que prend le paysage; en revanche, l'invention de la Seigneurie d'Orsenna et de son histoire constitue chez Gracq le point culminant du «songe» romanesque.

Le Rivage des Syrtes transpose dans ce monde inventé le processus qui conduit au déclenchement d'une guerre, tel que Gracq avait pu le vivre entre 1936 et 1939; la fiction isole un «esprit-de-l'Histoire» tout en tenant l'actualité à distance. La Seigneurie d'Orsenna, où l'action se déroule, est à l'instar de Venise une république marchande tombée dans le déclin. Aldo, héros et narrateur du roman, se fait envoyer dans le Sud, «sur le front des Syrtes», pour fuir une vie de patricien oisive et vide. Il y découvre une guerre oubliée avec le Farghestan, Orient fabuleux qui s'étend au-delà de la mer. L'attente fascinée suscite des signes puis des actes: la contemplation des cartes, une voile aperçue puis retrouvée dans les ruines de Sagra. Aldo lutte contre le capitaine Marino, qui commande la «forteresse ruineuse» de l'Amirauté et maintient le *statu quo* au prix d'une tension continue. Dans la capitale de la province des Syrtes, Maremma – «Venise des Syrtes» charriant les clichés du symbolisme dans ses eaux décomposées –, Aldo retrouve Vanessa Aldobrandi, princesse héritière d'une faction d'aventuriers

et de traîtres. Elle l’emmène dans l’île de Vezzano, d’où l’on aperçoit un volcan qui domine le Farghestan; et dans des termes obscurs qui consonent avec le sermon gnostique qu’Aldo va entendre dans la nuit de Noël, elle l’investit d’une mission. Le destin d’Aldo s’accomplit: une «croisière» de reconnaissance le mène de l’autre côté de la mer, dans une exaltation calme qui semble recomposer le monde et lui restituer un sens perdu. Mais au moment de «toucher» le Farghestan retentissent trois coups de canon, et le navire fait demi-tour.

Le mouvement qui portait le livre en est entravé, comme si l’auteur lui-même avait été touché par la contradiction entre l’élan du désir et les puissances de mort qu’il déchaîne. Il continue cependant sur sa lancée, montrant comment l’opinion s’empare du médiateur qui a «objectivé en volonté» des velléités éparses: par le jeu des versions qui circulent et des fictions de la politique, le processus enclenché conduira de lui-même à des actes de guerre, et à la destruction incidemment annoncée d’Orsenna. Marino est chassé, et, accident ou suicide, disparaît dans la lagune; Aldo va commander aux Syrtes.

Nous n’en saurons pas davantage. Bien plus tard, Gracq nous confiera que le livre «jusqu’au dernier chapitre, marchait au canon vers une bataille navale qui ne fut jamais livrée». Mais c’est dès le repli d’Aldo que le récit était entré dans une phase réflexive, qui comprend deux étapes. La première passe par un dialogue entre Aldo et l’«envoyé» du Farghestan; l’Histoire y est interprétée en termes de «rapports passionnels», comme un jeu mortel de séduction et de défi. La seconde correspond au dernier chapitre, que Gracq rédige après un arrêt de dix-huit mois. Une sorte d’épilogue ramène Aldo à Orsenna. Il revoit son père, politicien caricatural, et décrit

longuement l'état des esprits, alors qu'une agitation burlesque, dans le genre de la Troisième République finissante, se mêle à des attentes mystiques du *Grand Jour*. Il rencontre enfin le vieux Daniello, instigateur caché de son acte, symboliquement son père et son double: mais Daniello est encore un médiateur, le catalyseur d'un devenir dont la raison échappe, et dont ni les analogies organiques, ni les exemples historiques, ni les mythes qui se superposent et s'enchevêtrent dans le texte, ne fournissent la clé.

La poésie des lieux et des instants forme la substance précieuse du texte. Les descriptions sont maintenues au fil du récit: tout paysage est parcouru, ou contemplé dans la posture du guet. Celui même du rivage des Syrtes, à la fois concret et symbolique, est une lande rase et couverte de joncs, «glissant vers le dépouillement absolu». Les villes, Orsenna, Maremma, Sagra en ruine, donnent au récit sa couleur italienne. On y chercherait en vain la trace d'une activité économique. Le négoce est relégué dans le passé; la ville se résume aux masses humaines dans les rues, aux demeures patriciennes et aux casemates du pouvoir: c'est la perspective marginale d'un promeneur, doublé d'un poète de l'Histoire.

Le style accentue l'atmosphère de «déclin de l'Occident» qui imprègne le roman. Bien des pages sont empreintes d'un décorum légèrement archaïsant, sans autre équivalent chez Gracq. L'ampleur de la phrase, les variations modales («il me semblait»), les glacis d'épithètes, les hyperboles, confèrent à l'écriture une dignité théâtrale, que traverse parfois l'ombre d'une ironie. Joint au retour en leitmotiv des images de la veille, du sommeil, de la vacuité, de l'attente, de l'élan, ce style tendu et chatoyant comme une soierie accroît l'autonomie de la fiction, et donne au livre une cohérence plus intime,

parce qu'il est lui-même l'emblème d'une culture composite, fragile, mais capable de ruser avec son propre déclin.

Paru en septembre 1951, Le Rivage des Syrtes obtient le prix Goncourt, que son auteur refuse. Gracq en effet se considérait comme engagé par la critique acerbe des prix littéraires à laquelle il venait de se livrer dans La Littérature à l'estomac. Et dès les premières rumeurs il en avertit le jury. Celui-ci passe outre, prenant l'écrivain au piège de son propre combat pour la dignité de l'œuvre littéraire, son refus ne pouvant qu'accroître le bruit autour de l'œuvre. Gracq restera marqué par ce qu'il considère comme un «abus de pouvoir». Il fera le choix, quitte à brider son talent de polémiste, de s'abstenir de toute intervention directe sur la scène littéraire.

Un balcon en forêt

Sept ans séparent Le Rivage des Syrtes de la parution d'Un balcon en forêt (1958): temps de latence au cours duquel l'œuvre romanesque va connaître un changement de cap décisif, mais non délibéré. En effet, Gracq avait entrepris vers 1953 un roman dont il avait écrit environ les deux tiers; puis la rédaction s'était interrompue pour ne plus reprendre. Le fragment publié sous le titre «La Route» (repris dans La Presqu'île) montre que ce roman devait se situer dans un univers imaginaire, fait d'éléments historiques assemblés en emblèmes. C'était reprendre la voie du Rivage des Syrtes: mais ici l'*ailleurs* ne conduit nulle part.

Usant de diversion, Gracq entreprend alors de transposer entre Meuse et Belgique sa propre expérience de la «drôle de guerre» et de la défaite de 1940. La genèse d'Un balcon en forêt prendra deux saisons. Elle est marquée par l'abandon d'«*une messe de minuit aux Falizes, qui [...] aurait donné au livre [...] une assiette tout autre*». Gracq a délaissé le religieux, de même qu'il avait renoncé aux mondes imaginaires. L'absence de la messe de minuit rompt le parallélisme entre Un balcon en forêt et Le Rivage des Syrtes, qu'un épisode identique ponctue en son milieu; ce ne sont pas les deux versions d'une même histoire. En 1940 la collectivité se désagrège dans la défaite sans que surgisse une pulsion collective: le mythe s'efface, l'héroïsme devient sans objet. L'individu passe au premier plan.

Un balcon en forêt raconte la «drôle de guerre» de la «maison-forte» des Falizes, avant-poste isolé dans la forêt ardennaise. Le récit commence en octobre 1939 avec la prise de commandement de l'aspirant Grange, et se termine au soir du 13 mai 1940, après l'attaque allemande; un coup de canon a éventré le blockhaus, tué deux des hommes de la garnison et blessé Grange,

qui s'endort à la fin – peut-être pour ne pas se réveiller. L'univers de la fiction se rapproche donc de son auteur, à qui l'aspirant Grange, délesté de ses attaches par la vie militaire, fournit *un alter ego crédible*. Le livre se construit sur un équilibre subtil entre présence à soi et distance de soi. La perspective interne est objectivée par la narration à la troisième personne, mais nous voyons tout par le regard de Grange et ses dispositifs optiques: embrasure du blockhaus, lunette du canon antichar, trouées de lumière des chemins, panorama du «théâtre de la guerre» depuis le balcon naturel qui domine la vallée de la Meuse.

La démarche des récits précédents s'est inversée: l'histoire et la géographie fournissent désormais les matériaux du songe. Le suspens de la «drôle de guerre» superpose au cycle des saisons sa durée linéaire, cumulative. Dans le dernier tiers du livre, le rythme change: le départ des femmes arrête le temps cyclique; l'irruption de l'Histoire, avec l'arrivée des chars allemands, ralentit le récit, qui va détailler les quatre derniers jours. L'action se déroule dans le décor de la forêt hercynienne. Celle-ci fournit à la fois une structure physique (le tissu continu de petits arbres, qui en fait un *élément* comparable à la mer), un archétype de l'univers des contes, et le lieu où va contre toute attente se déployer la stratégie moderne de la guerre éclair. Mais c'est autour de la «maison-forte» que s'est cristallisé le sujet du roman. Le blockhaus surmonté d'une sorte de chalet d'alpage offrait une conjonction «parfaitement improbable»: la guerre au rez-de-chaussée, la paix au premier étage. Tout un jeu d'oppositions ambivalentes s'y organise autour des pôles du haut et du bas, de l'ouvert et du fermé, du dedans et du dehors: traître refuge, qui fait le bonheur de Grange et fixe son destin.

Le charme du livre tient à cette superposition du réalisme et du mythe. Gracq relate avec humour le quotidien de la petite garnison désœuvrée, qui colonise le hameau des Falizes, assurant auprès des femmes un «intérim exemplaire». Les rapports au sein du groupe, ceux avec la garnison de Moriarmé ou les troupes de passage, sont saisis avec une acuité quasi ethnographique. Un balcon en forêt contient aussi une véritable histoire d'amour – même si les femmes sont renvoyées avant la bataille. Grange rencontre Mona dans la forêt, sous la pluie; elle tient de la fée, et de la femme-enfant: «Quel âge as-tu? lui disait-il parfois... – mais il comprenait que sa question n'avait pas de sens et que la jeunesse ici n'avait pas affaire avec l'âge; c'était plutôt une espèce fabuleuse, comme les licornes.» La chambre de Mona constitue le second intérieur du récit. C'est dans ce campement luxueux, aéré par le désordre, qu'elle «capture» Grange; c'est là qu'il reviendra se coucher, épuisé par sa blessure, à la fin du récit. Mona, créature détachée de tout lien social, et dont tous les gestes sont interprétés à travers des analogies végétales ou animales, est dans l'œuvre de Gracq la véritable incarnation de la *plante humaine*.

La guerre qui s'approche tout au long du livre est du même ordre que les phénomènes météorologiques: influencer sur le cours des événements semble impossible, voire incongru. Les différences avec Le Rivage des Syrtes sont ici profondes. Sur le plan collectif, aucune polarité ne régit la relation entre la France et l'Allemagne: nous sommes sortis du champ des «rapports passionnels». D'ailleurs on parle à peine de l'Allemagne, et le nazisme n'est jamais évoqué. Les opérations proprement militaires se borneront à la recherche vaine des *trémies* destinées à protéger le blockhaus, au passage de la cavalerie – en bon

ordre à l'aller, en déroute au retour – et à un échange de coups de canons. Grange est un «déserteur», surplombant la guerre depuis son «balcon», rusant pour préserver son territoire. À mesure que la menace grandit, celui-ci s'intériorise, jusqu'à revêtir le caractère radical des solutions imaginaires: Grange rêve d'être enjambé par la bataille et oublié par l'Histoire; à défaut, il multiplie les sorties entre chien et loup, dans un braconnage mental que grise l'approche d'une mort elle-même fabuleuse.

Un balcon en forêt est le vrai roman gracquien de l'attente, qui magnifie des instants vécus sur le fil du rasoir. Mais ce roman de la guerre ne réalise pas la synthèse de la poésie et de l'Histoire: «Qu'y a-t-il entre la guerre et moi?» songe le héros. L'unité du livre recouvre ainsi une faille profonde, constitutive de son sujet.

La Presqu'île

Le volume paru en 1970 rassemble trois textes: «La Route», fragment du roman entrepris vers 1953 et resté inachevé; la longue nouvelle qui donne son titre au recueil; et un récit plus bref, «Le Roi Cophetua». Là s'arrête l'œuvre romanesque de Gracq. Objective, la limite est aussi intérieure; chacun de ces textes à sa manière reconnaît une frontière.

On ressent dans «La Route» le poids du livre. Parti d'un bel élan, le texte demeure suspendu, sans aboutir ni retourner à son point de départ. Nous sommes dans une «période intermédiaire» de l'Histoire; on devine un empire disloqué, de grandes invasions. L'histoire du Rivage des Syrtes semble ici se poursuivre, toujours à la première personne, après la catastrophe. La route est à la fois direction et vestige. L'intention humaine y compose avec les forces naturelles du sol et de la végétation, et sa persistance à l'état de trace permet de mesurer le «retour à la sauvagerie». Suivant ce fil, le texte digresse peu à peu: de la route aux pays traversés, aux hameaux abandonnés qu'elle longe, puis au «dépôt humain très mélangé» qui croise dans ses marges, enfin aux femmes à propos desquelles il esquisse – oubliant le thème du chapitre – une singulière utopie du rapport entre les sexes. C'est cette jonction à la fois motivée et obscure de la route à la femme qui fait boiter le texte et témoigne des problèmes de «tonalité» que Gracq dit avoir rencontrés.

«La Presqu'île» prolonge en revanche la veine «réaliste» du Balcon en forêt. La limite atteinte est ici celle de la fiction: un pas de plus et l'on bascule dans l'essai autobiographique. L'intrigue en effet se réduit à une épure: Simon attend Irmgard au train de 12h53; comme

elle n'arrive pas, il va reconnaître les lieux où il compte l'amener. Il fait le tour de la presqu'île jusqu'au port de Kergrit, où il vient occuper la chambre de l'*Hôtel des Bains*. Puis il revient pour le train de 19h53, mais retardé par ses rêveries il se tient un peu loin: «Comment la rejoindre? pensait-il, désorienté.» Simon, qui retrouve les lieux de ses vacances d'enfant, est un double de l'auteur: c'est la presqu'île de Guérande qu'il parcourt, entre Savenay (la gare de *Brévenay*) et Piriac-sur-Mer (*Kergrit*). Les lieux sont reconnaissables mais leurs noms transposés les inscrivent dans l'aire celte et les font participer d'un ordre mythique: ainsi le *Marais Gât*, qui est la Brière.

«La Presqu'île» est le récit du temps vécu de l'intérieur: orienté par l'échéance finale, il ne cesse d'être comprimé par le sentiment d'urgence (je vais être en retard) ou au contraire dilaté par l'euphorie de l'anticipation (j'ai tout le temps). Ce rythme se conjugue à la fois avec les mouvements (rouler, s'arrêter, marcher, se garer, repartir) et avec l'alternance des humeurs: le sentiment d'aise, qui reste la note dominante, est coupé de «menus précipices» dépressifs. Un décalage fondamental («L'émotion ne coïncidait jamais avec sa cause: c'était *avant* ou *après* – avant plutôt qu'après») commande la relation amoureuse, avec la femme et avec la mer: Simon trompe l'une avec l'autre. Le «tour du propriétaire» qu'il accomplit est pour lui seul. En retour la dispersion du désir peuple le récit de créatures féminines apparues à la frange de l'œil, dans un cadre cerné par l'obscurité, et d'objets érotisés par la métaphore, comme la torche de la raffinerie, avec sa «somp tueuse écharpe de suie bouillonnée».

Sur le plan littéraire, ce texte doit être apprécié par rapport au nouveau roman (que Gracq considère comme

un sous-produit sartrien). Par son minimalisme et sa linéarité rigoureuse, par la mise en œuvre très souple des perspectives et des voix dans un cadre réaliste maintenu, il s'inscrit en faux contre les romans asservis à une technique artificielle – ceux notamment de Robbe-Grillet. Gracq ne renonce en rien au roman, mais il ne croit pas à un renouvellement du genre par la combinatoire ou par les formes.

«Le Roi Cophetua» regarde vers le passé plus que vers l'avenir. C'est un texte étrange, dans lequel Gracq semble près de se pasticher lui-même, mais qui ne témoigne pas d'un épuisement de la veine créatrice.

Au centre du récit figure une femme qui se donne: «Simplement *ainsi*» – ces deux mots sont repris comme un leitmotiv. Cette femme sans nom est la servante-maîtresse de Jacques Nueil, un dandy aviateur et compositeur d'avant-garde. Nous sommes à la Toussaint de 1917, au moment où la guerre débouche sur les premières images de la révolution russe. Nueil, qui sert dans une escadrille de bombardement, a donné rendez-vous au narrateur dans sa maison de campagne au nord de Paris, la Fougeraie. Mais il est absent, et le texte nous laisse entendre qu'il ne reviendra plus. La soirée se passe à l'attendre, dans cette «demeure-musée» semblable à un théâtre où le décor se serait substitué aux acteurs. Les personnages s'y soumettent: la femme revêt pour le dîner les *ornements rituels* du service. Après une tentative de sortie assez vaine, le narrateur attend, gagné par une sorte d'envoûtement, le moment où cette femme, toujours vue en profil perdu, le conduit dans sa chambre: mais au matin du *jour des Morts*, c'est lui qui s'enfuit «dans une hâte panique», avant que le rituel ne se referme «irréparablement» sur lui.

On reconnaît dans ce canevas une variante de l'histoire de Perceval. La fiction est montée comme un piège pour amener le narrateur à prendre la place du roi, qui est celle du mort. La femme est tentatrice, médiatrice, mystagogue, mais c'est l'absent qui compose le mystère et semble en observer le déroulement. Ces secrets sont contenus dans des images: une gravure de Goya, La mala noche, qui donne des clés de l'érotisme gracquien; et le tableau, inspiré de Burne-Jones, qui représente en une «annonciation sordide» le roi Cophetua et la mendicante dont il est amoureux. L'envoûtement est fixé dans ce cadre, où il cherche à nous faire entrer mais dont il ne peut s'échapper. Cette ultime nouvelle est semblable à une conjuration: on y retrouve les traces du Graal, les rapports en triangle, l'attente, et bien d'autres échos de l'œuvre. Mais elle revient sur ce passé pour s'en défaire: c'est à ce prix que Gracq pourra entreprendre des livres où le romancier parle en son propre nom.

Préférences

Préférences rassemble en 1961 les essais critiques écrits par Gracq depuis le lendemain de la guerre: le pamphlet La Littérature à l'estomac (1950), l'entretien radiophonique «Les yeux bien ouverts» (1954) et la conférence «Pourquoi la littérature respire mal» (1960). Ceux-ci sont complétés par des articles consacrés à un écrivain (Chateaubriand, Poe, Lautréamont, Rimbaud) ou à un livre: «Béatrix de Bretagne», «Ricochets de conversation» (sur Les Diaboliques, de Barbey d'Aurevilly), «Le printemps de mars», introduction à la traduction de Penthésilée de Kleist, «Spectre du Poisson soluble», ou l'étude sur «Novalis et Henri d'Ofterdingen», qui révèlent ses talents de préfacier. La diversité de ces textes tient aux circonstances: réunis dans un livre, ils manifestent la continuité de la pensée critique de Gracq et la constance de ses goûts.

De La Littérature à l'estomac on a retenu surtout la satire des prix littéraires. Elle ne constitue qu'un aspect de la polémique. Gracq s'en prend au système de promotion de la littérature qui nous «la fait à l'estomac»: système qui fausse le rapport du lecteur à l'œuvre, dont la littérature tire sa légitimité. Sans mettre au jour les fondements économiques et sociologiques de ce système, Gracq développe une explication historique: l'écrasement idéologique provoqué par la guerre, le messianisme des «temps nouveaux», cumulent selon lui leurs effets avec ceux de l'expansion du savoir. Le succès de l'existentialisme a valeur de preuve: l'apparition d'écrivains «vedettes» et «figures de l'actualité» change la nature du rapport littéraire, qui se rapproche de la démocratie parlementaire et de la vulgarisation scientifique. Contre l'irruption de l'économie de marché dans le domaine réservé de la «vraie» littérature,

où ne valent que les rapports personnels de «préférence» et d'«intercession», *Gracq défend donc la cause de la lecture*, dont il fait une affaire d'amour, reprenant un point de vue que Breton avait développé à propos de la peinture. La polémique, qui procède par oppositions polaires, et le radicalisme du refus apparentent le texte aux pamphlets surréalistes. La Littérature à l'estomac étincelle d'une verve froide, à la fois contenue et vibrante, et l'on se prend à regretter qu'un écrivain si doué dans ce genre se soit prématurément retiré de l'arène.

Le texte radiodiffusé qui s'intitule «Les yeux bien ouverts» est écrit dans ce temps de latence qui suit Le Rivage des Syrtes. Gracq y parle de la rêverie, qui ne se distingue pas du travail littéraire; des heures «blanches» de la pure expérience sensible qui seraient «à leur manière *le sujet réel de [s]es livres*»; des «thèmes inévitables» qui polarisent le «pauvre songe» du poète – le lancement d'un navire, le point de vue du guetteur, l'intrusion dans une chambre vide. Cette réflexion cherche à capter les forces qui ont donné naissance à l'écriture. Les images évoquées sont donc une matrice imaginaire de l'œuvre, non une clé qu'on pourrait lui appliquer.

La conférence «Pourquoi la littérature respire mal» reprend sur un ton moins véhément le fil de la réflexion polémique. C'est peut-être le texte où Gracq se tient le plus près de Spengler. La perte de contact avec le fonds de culture commune, latin et chrétien, l'invasion de la technique et de la réflexivité – c'est le nouveau roman qui est ici en cause –, corollaires d'un épuisement de l'élan vital, le dépérissement de la poésie, sont des symptômes qu'avait décrits Le Déclin de l'Occident.

Face à l'emprise des œuvres qui propagent le «sentiment du *non*»: Sartre et La Nausée toujours en tête, suivis de Malraux et de Robbe-Grillet, il est moins question de combat que de recours; Gracq évoque «le guerrier retiré du monde des Falaises de marbre, qui herborise au bord de l'incendie d'un monde finissant»: telle est sans doute la place où il se voit dans ce panorama de la littérature.

Les essais critiques délimitent le domaine des «préférences»: seul manque Stendhal. La culture de Gracq s'y dessine clairement: prépondérance du dix-neuvième siècle; affinités romantiques, qui expliquent la part faite à l'Allemagne (Novalis, Kleist, Jünger); présence du surréalisme, mais lesté de ses «précurseurs» Lautréamont et Rimbaud. L'éventail est faiblement ouvert; en revanche les sillons tracés sont profonds, constitutifs d'une subjectivité.

S'y déterminent le choix des livres: de tout le théâtre classique Gracq ne retient que Bajazet, dans Balzac que Béatrix; ce sont des ouvrages exotiques dans la production de leurs auteurs, autant que Penthésilée dans celle de Kleist. Le jeu des préférences rapproche ces livres dépareillés: les mêmes vagues battent Béatrix et les Mémoires d'outre-tombe; chez Racine et chez Kleist, Gracq voit briller le même «noyau de nuit» du sadisme féminin. La critique entre aussi en résonance avec la fiction; dans un registre plus intime, elle communique avec l'autobiographie, par le biais de digressions. Les années d'internat sont évoquées dans la lumière du «puéril revers des choses» que projettent Les Chants de Maldoror; la rencontre avec André Breton à Nantes, en épilogue de l'étude sur Béatrix.

On trouvera aussi dans Préférences d'exemplaires études littéraires. Dans «Spectre du Poisson soluble»,

la lecture thématique s'inspire librement de Bachelard: l'œil glisse à la surface du texte, laissant s'ordonner d'elles-mêmes les «grandes rosaces d'images»; sans forcer le texte par l'interprétation elle le circonvient, ce qui vaut mieux pour cette proie fuyante. «Ricochets de conversation» nous offre un modèle d'étude de style; le court-circuit réalisé entre le mode d'énonciation des Diaboliques et la figure du «Connétable» Barbey d'Aurevilly illustre d'une manière vraiment démonstrative la relation entre «style de vie et style tout court». C'est ici à Proust que l'on songe (notamment aux pages sur Flaubert): même point de vue de lecteur, même vision du détail révélateur, en quoi réside le talent du critique aussi bien que du romancier.

Lettrines, Lettrines II

Depuis 1954 Gracq tient des cahiers, où il jette des notes brèves et recopie des fragments plus élaborés. C'est de ces cahiers qu'il va tirer, après des publications partielles en revue, quatre recueils: Lettrines (1967) et Lettrines II (1974), En lisant en écrivant (1980), enfin Carnets du grand chemin (1992).

Il ne s'agit pas d'un matériau en gestation, et pas davantage d'un journal intime. Le terme trop romantique de «fragments» ne convient pas non plus aux textes recueillis, qu'il vaut mieux qualifier de «notes» ou simplement de «pages». Chaque texte constitue en effet une œuvre de petit format, à la fois finie et ouverte, communiquant avec d'autres textes écrits et lus autant qu'avec l'expérience et la mémoire personnelle: par rapport aux fictions, la différence est plus d'échelle que d'écriture. La note se rapporte non à une généralité comme l'aphorisme, mais à la singularité d'un moment ou d'un état de conscience. Cette singularité est soulignée par le titre de Lettrines: la lettre ornementale solennise l'événement que constitue chaque entrée en matière. Dans le corps du livre elle a pour équivalent l'italique associé à une construction nominale, qui fait percevoir l'impact de l'objet dans la pensée («*Clemenceau*: ce qui frappe surtout dans cette personnalité aux arêtes tranchantes...»). La discontinuité de la forme a pour contrepartie la continuité de l'activité qui lui donne naissance. La note est l'écriture des «marges» et des «chemins»; elle s'inscrit dans le registre d'un entretien familial avec soi-même, auquel le lecteur est associé de plain-pied.

Le premier Lettrines va d'une allure plus vagabonde que les recueils suivants. Les deux grandes séries que constituent l'évocation des livres et celle des lieux

s'y entrecroisent autour d'un noyau proprement autobiographique. En marge de propos essentiels sur le roman ou sa genèse, beaucoup de notes contribuent à une poétique de Gracq, mais par ricochet, comme la remarque opposant les «traqueurs» aux «oiseleurs» dans la chasse du mot juste. Elles côtoient de beaux hommages à des êtres disparus: Marguerite Jamois, Jean-René Huguenin, donnent au livre une densité humaine qu'ensuite on ne retrouvera plus.

L'autobiographie se partage entre l'enfance et la guerre. De celle-ci nous n'aurons que le récit d'un moment d'irréalité vécue, l'épisode de la «nuit des ivrognes»; la comparaison avec Un balcon en forêt, qui forme en quelque sorte une version parallèle, montre bien que c'est le roman qui a puisé dans les sources vives de la mémoire. Il en va autrement pour l'enfance, domaine que les fictions n'avaient pas entamé. L'histoire du boomerang est un texte vraiment révélateur: sur le rapport entre désir et acte, entre original et copie, entre connaissance et expérience, entre passé et présent, il livre les lois d'un caractère. L'attrait de l'ouvrage réside aussi dans le style, qui déploie une étonnante variété de registres. Une alacrité souvent goguenarde alterne avec une sincérité sans apprêt: on ne s'ennuie jamais, et, de tous les volumes de Gracq, c'est sans doute celui qu'on rouvre le plus volontiers.

Lettrines II paraît en 1974. Un matériau du même genre s'y trouve distribué en rubriques, discrètement intitulées «Chemins et rues», «Littérature»: c'est l'indice d'une recomposition de l'œuvre, où bientôt vont émerger des livres d'un type nouveau, comme Les Eaux étroites (dont les éléments proviennent de ces mêmes cahiers) et La Forme d'une ville.

La tonalité du livre est donnée par la section centrale, «Distances»: «La surimpression envahissante de ce qui a été sur ce qui constitue le don mélancolique et pulpeux du vieillissement.» Il y sera question de quelques-uns, proches de l'auteur: une grand-tante, une voisine, préluant à l'évocation du père dans un texte d'une beauté singulière, où tous les liens affectifs sont recréés par la médiation naturelle, mais exclusive, de la «poésie qui monte de la Terre». La vieillesse ferme des portes, mais elle offre le meilleur des points de vue sur les chemins déjà parcourus: cantonnements, chemins de Basse-Normandie pendant la guerre, route des Landes. L'éventail des lieux s'ouvre jusqu'à offrir une carte de la France gracquienne, avec ses points d'attraction comme l'Aubrac ou le Raz, et ses repoussoirs, vallée du Rhône ou Roussillon. Les pages consacrées à l'Amérique, que Gracq découvre en 1970, frappent par la perméabilité avec laquelle le texte accueille toutes sortes de mots indigènes, mais elles rendent un son plus sec parce qu'il leur manque l'accompagnement de livres aimés; le roman américain brille par son absence – hormis Lovecraft, qui est encore un ressortissant de l'Europe gothique, un Edgar Poe mineur. Des notes très variées (on songe à Valéry) sur la littérature, ressortent celles qui s'apparentent au récit autobiographique: l'apprentissage de la poésie au lycée, et surtout une histoire d'amour avec un livre, Le Rouge et le Noir. On y perçoit nettement la relation que Gracq entretient avec les livres: plus qu'un simple environnement, c'est un *milieu* incubateur qu'il y trouve, et ce milieu s'ouvre de toutes parts sur l'expérience et sur le monde. De ce recueil moins libre et parfois moins inspiré que le précédent émerge une image moyenne de son auteur: c'est le livre qui se rapproche le plus de sa conversation, et des entretiens qu'il a accordés.

Les Eaux étroites

Gracq disait de Chateaubriand qu'il avait eu «la chance suprême: les chefs-d'œuvre donnés dans la vieillesse». Ce propos revient à l'esprit quand on ouvre ce bref et imprévu chef-d'œuvre que sont Les Eaux étroites. Chateaubriand, mais aussi Nerval, et Proust qu'évoque dès la première phrase l'expression «de bonne heure»: nous sommes dans la famille des écrivains de la mémoire.

Les Eaux étroites sont le «Combray» de Gracq. Il y relate la «promenade entre toutes préférée» de son enfance, celle où l'on «va sur l'Èvre», petit affluent de la Loire tout proche de Saint-Florent-le-Vieil. La promenade offre une séquence d'images, sorte de *diorama* qui se déroule devant la barque: le Chemin Vert, le bateau-lavoir de la Guérinière, l'épisode dramatique de la *Roche qui boit*, la lande couverte d'ajoncs, et pour finir l'apparition «picturale» d'un moulin à eau. Ces images servent de support à une rêverie associative très libre, où s'intègrent des digressions. La plus ample de celles-ci nous fait revivre Les Chouans, de Balzac, dans une évocation où le texte se réfléchit comme en abyme: franchissant le seuil du jardin public de Fougères, l'écrivain «entre soudainement au cœur d'un livre»; dans une conjonction magique de l'espace et du temps, «tout recommence, *tout est vrai*».

Les éléments juxtaposés dans les Lettrines se soumettent ici au principe de cohésion qui fait la force du roman. Les objets qui servent d'«échangeurs» dans le film mental sont traités avec un raffinement que Gracq n'avait jamais atteint. Ce sont bien sûr des images: la légende d'un livre illustré, des motifs de la peinture chinoise, un tableau du Titien; mais aussi des vers de Nerval, ou simplement des gestes, ou une certaine qualité de lumière ou de silence. Le registre de l'écriture personnelle joue subtilement sur la proximité et

la distance, par le glissement entre *je* et *on*, ou par l'ambiguïté du présent, qui revêt d'une même couleur le passé revécu et le commentaire qui le saisit comme objet de pensée.

La reconnaissance des lieux est le moyen d'une enquête sur soi-même: en eux se sont déposées les images dont la réappropriation compose la figure du moi. Mais le fil de l'eau, la barque, le retour aux sources, les heures du jour, les âges de la vie, constituent aussi de riches lieux communs, qui s'inscrivent dans un espace dont le texte souligne la variété miniaturiste: le canton de l'Èvre est un emblème naturel aux couleurs de Gracq.

Ce symbolisme ne porte aucun message. La structure initiatique, explicite dans le passage du «couloir obscur» sous la *Roche qui boit*, est mise en œuvre à des fins esthétiques, «dans un mouvement de pur théâtre»; et peu avant la fin du parcours le texte s'enfonce en une dernière excursion dans le *Val sans retour*, lieu du monde réel (près du «hameau sordide de Tréhorenteuc») mais où la vie se change en «légende anonyme et embrumée». Néanmoins ce vertige mélancolique, où la fiction et la mémoire s'effondrent sans bruit, n'est ici qu'un moment en marge d'un propos qui se ressaisit et s'achève sous le signe de l'embellie tardive, avant de prendre congé. Détaché de son auteur, le livre repose au cœur de l'œuvre comme sa réalisation la plus parfaite: son résumé, et son talisman.

En lisant en écrivant

Paru en 1981, En lisant en écrivant rassemble des textes écrits dans les années soixante-dix. Ce livre à la gloire de la littérature marque un tournant dans la réception de Gracq: son public s'élargit, et la critique prend conscience de l'actualité d'une œuvre pourtant peu soucieuse de composer avec son temps. Une seconde image de Gracq apparaît, qui recouvre sans l'effacer celle du «romancier flamboyant» qu'avait fixée Le Rivage des Syrtes: celle d'un critique idéal, lecteur qui tiendrait lui-même compagnie à la lecture comme un «tiers bien-disant».

Le titre du recueil réunit lecture et écriture dans un processus continu, sans origine: on écrit parce qu'on a déjà lu, et que d'autres ont écrit; tout lecteur est un écrivain en puissance, créateur à sa manière; tout écrivain est un lecteur en acte. Cependant ce livre se présente, à la différence des Lettrines, comme un bloc plus homogène, plus compact et plus lourd. On y trouve certes des paysages, parmi lesquels l'Italie, visitée à travers Stendhal ou Berlioz, occupe la plus grande place; des fragments romanesques, dont une saisissante paraphrase d'un épisode germanique de Tacite; une évocation posthume d'André Breton dans son intérieur. Mais toutes ces images du monde sont prises comme dans un sulfure entre les pages des livres. Par rapport à Préférences et aux Lettrines, le propos de Gracq s'élargit plus qu'il ne se renouvelle. Il comprend, outre des réflexions sur les rapports de la littérature avec les arts visuels, peinture et cinéma, deux aspects principaux. D'une part une poétique, qui s'attache aux actes fondamentaux que sont lecture et écriture, ainsi qu'aux propriétés du genre romanesque et aux rapports de l'écrivain avec la langue. D'autre part une histoire de la littérature, ou plutôt d'un moment de celle-ci, qui se résume à la série «Stendhal-Balzac-Flaubert-Zola»,

poursuivie jusqu'à «Proust considéré comme terminus»; de même la poésie va de Baudelaire au surréalisme. Cette histoire est celle d'un déclin du roman, ou plus exactement de ce qui le nourrit en profondeur: l'inspiration romanesque, la «provocation au désir». Gracq prend le contre-pied d'une vision couramment répandue qui trace de Flaubert à Proust et à Joyce (et parallèlement de Baudelaire à Mallarmé) un parcours ascensionnel vers la modernité absolue et l'œuvre totale. À ses yeux Flaubert est le mauvais génie du roman; il contient en germe les trois désastres que l'on constatera respectivement chez Proust, dans l'existentialisme et dans le nouveau roman: l'inversion de perspective qui fait glisser le genre de la «prospection» à la «ruminant nostalgique», la «fascination de l'inerte», l'invasion du roman par la «logistique» de ses modes d'emploi. Cette lutte contre la hantise du figement donne au livre son unité profonde, et nourrit les analyses les plus originales, comme celles que Gracq consacre à la description et au paysage, ou, à travers un débat avec Valéry et Breton, à une défense de l'arbitraire du roman («La marquise sortit à cinq heures»).

En lisant en écrivant, par sa date, offre aussi un point de vue sur l'ensemble de l'œuvre de Gracq. Ce retour sur soi s'attache avant tout à la fiction romanesque et au discours critique qui l'accompagne, laissant de côté l'écriture fragmentaire. Cependant la mention finale, presque narquoise, du dix-huitième siècle, qui «éclairait tout et ne devinait rien», replace la réflexion de Gracq dans un contexte précis, qui est celui de la fin du marxisme. Gracq célèbre dans le roman son élan vers l'éventuel au moment même où s'effondre l'illusion des *lendemains radieux*. Dès lors notre part de futur et de rêve est contenue tout entière dans le roman, qui est la littérature vivante.

La Forme d'une ville

Paru en 1985, le livre le plus original de la production tardive de Gracq est consacré à Nantes. Il commence par une citation de Baudelaire que Gracq reprend et détourne: «La forme d'une ville, on le sait, change plus vite que le cœur d'un mortel.» Ce qui s'est transformé: la physionomie de Nantes, bouleversée par le comblement de l'Erdre et des bras de la Loire, importe en effet moins que ce qui a changé le cœur de l'enfant «en le soumettant tout neuf encore à son climat et ses paysages». C'est parce qu'elle a une forme que la ville a pu *être* une forme, au sens où ce mot désigne, à propos de chapeaux ou de typographie, «ce qui donne une forme déterminée», et que le livre est à sa manière un roman de formation.

Chez Gracq l'empreinte des lieux détermine des dispositions d'esprit, c'est-à-dire des virtualités d'événements, au lieu de constituer la trace d'actes vécus. L'Ancien Observatoire, par exemple, ou les frondaisons du Jardin des Plantes servent de relais imaginatifs entre les romans que l'enfant lit et ceux que l'adulte écrira. Dans cette ville que continuent de hanter Jacques Vaché et André Breton, et derrière eux Rimbaud, dont Breton avait éprouvé dans le parc de Procé l'emprise imaginaire, il semble que pour Gracq rien n'aura eu lieu: pas un souvenir au sens commun du terme, pas une rencontre, excepté celles de circonstances où il déchiffre après coup son propre paysage mental. La coïncidence met alors le temps en court-circuit dans une attitude convulsive: «Je suis resté l'enfant collé à la vitre du wagon...» De ce fait l'éternel objet du désir s'incarne sans se particulariser dans la ville elle-même, qui répand dans ses rues «la chaleur d'un lit défait», mais qui offre aussi le visage «cru», insoutenable, de la prostitution ou de la provocation érotique.

Si l'image de Nantes est celle d'une «ville évacuée», c'est en raison de la réclusion dans l'internat du lycée, qui éloigne l'enfant de son milieu familial, mais le sépare aussi d'une ville dans laquelle il n'habite pas, et dont «la vie passait au large» en le laissant «échoué sur la grève». La structure s'impose au livre, mais sans laisser place au ressentiment; même les pages consacrées au lycée sont d'une impartialité où le pathétique est tamisé par l'humour. Gracq parle d'ailleurs peu de lui-même. C'est l'expérience concrète de l'enfant qui nous est révélée, non sa vie intérieure: la distribution des espaces, leur hiérarchie, leur attraction ou leur atonie, les lois qui en régissent l'accès, et le pli que reçoit de tout cela la sensibilité. Les pages sur les *sorties* et le «tropisme des lisières», la consécration de l'Opéra, l'«illumination quiétiste» où la pensée éprouve la suffisance et l'indifférence d'être là, décrivent des expériences fondatrices, qui éclairent de l'intérieur la thématique de l'écrivain.

Cependant le sujet du livre est bien Nantes, reconstruite à partir d'une image mémorielle dont le lycée Clemenceau occupe le centre. Viennent ensuite les «radiales» parcourues au cours des sorties réglementaires; puis les quartiers de la ville, disposés entre ces axes; puis les cours d'eau, Erdre et Loire, et le port; enfin la relation de Nantes avec son arrière-pays, dont se dégage l'idée de «grande ville» coupée de la campagne et dressée contre elle. Les fils se renouent au terme du parcours, et l'on voit apparaître un ensemble d'éléments discontinus qui composent le *spectre* de la ville en son absence: ce sont à la fois les noms des lieux et les instantanés de «documents d'archives intimes», images mentales où la ville est conservée dans sa forme première. En dépit de ces multiples prises,

la ville demeure un être de fuite, infidèle à soi-même;
c'est ce qui fait le charme de Nantes: «Ni tout à fait
terrestre, ni tout à fait maritime: ni chair, ni poisson
– juste ce qu'il faut pour faire une sirène.»

Autour des sept collines

Gracq a attendu soixante-six ans avant de visiter l'Italie, dont il ne connaissait que Venise, et plus de dix ans avant de réunir ses impressions dans un livre, qui paraît en 1988: pour Rome, dit-il, «le plus tard serait le mieux». Le ton d'Autour des sept collines est dicté par la confrontation d'un pays et d'une ville imaginés à travers les tableaux et les livres avec la réalité perçue; il est marqué aussi par un rapport d'exterritorialité: nulle part en Italie le spectacle n'est biaisé par l'histoire intime. C'est un regard dégagé, léger jusqu'à l'impertinence, que Gracq pose sur des lieux engorgés d'admiration et de mémoire. La tour du Palazzo Vecchio à Florence est comparée à une cheminée de porte-avions, la colonne Trajane à «un séquoia fourvoyé dans un square municipal»: mais cette incongruité est un produit de l'histoire, non un effet de style.

Plusieurs notes de Lettrines II étaient consacrées à l'époque où Rome demeurerait une ville selon le cœur de Gracq: la jalousie rétrospective envers Goethe, Chateaubriand ou Stendhal fixe le cadre d'une confrontation à venir et se relie directement aux pages écrites «loin de Rome», un après le retour. La substance du livre est faite de ces plans entrecroisés. Même dans la partie centrale, «À Rome», les aspects immédiats de la ville occupent peu de place, et sont souvent laminés entre les analogies qui leur prêtent forme et les images issues du souvenir; ainsi le centre de la Rome des papes est-il comparé, par l'auteur, à «un gâteau urbain compact et cuisant sous le soleil», puis rapproché des «ruelles pleines de douves et de tonneaux du Saint-Florent de [son] enfance». Par cette oscillation, le style convertit en plaisir une expérience qui fut souvent peu agréable. Gracq n'a vraiment aimé Rome que dans les *défauts* de celle-ci. Le «tohu-bohu des siècles» a fait de la ville un «bric-à-

brac somptueux», dépourvu de lignes de force et confiné dans un espace exigü; même Saint-Pierre «semble venu au monde comme s'il avait poussé entre deux bâtisses préexistantes». À l'horizon se projette l'image purement négative d'un pays sans fenêtres, «ghetto sacralisé par le glacial enregistrement muséal».

Tout sépare en effet vivre de visiter. Si l'Italie procure quand même des plaisirs, ceux-ci proviennent de la relation de l'homme à son milieu: ainsi de la cuisine «transparente», ou des églises qui partagent la vie familière de la rue. Autant la ville-musée est haïssable, autant est plaisante «la ville qui est le musée, mais un musée où on mange, boit, fume, rêve, fait la sieste, où on accoste les femmes». L'imagination s'emploie aussi à approfondir les failles par lesquelles la ville «respire»: les friches urbaines du Capitole et du Pincio, ou la place des Chevaliers-de-Malte, chargée de secrets sibyllins. Et pour mieux bâtir cette cité «lacunaire», la mémoire recourt aux gravures romantiques, au prélude du dernier acte de La Tosca, à la vie des peintres paysagistes dans la Rome du dix-septième siècle.

De cette Rome réinventée se dégagent deux leçons. La première est d'ordre esthétique et valorise, sans préjudice d'une prédilection pour les chimériques, le réalisme en art. Après Courbet et Corot, que mentionnait Lettrines II, c'est ici Caravage qui, dans une démonstration toute gastronomique, «laisse en plan une Vénus qu'on vient de lui apporter tout fraîchement déterrée pour croquer une bohémienne dans la rue». La seconde réside dans le processus du «bâtir-détruire», qui à chaque étape de l'histoire réorganise le paysage, quitte à traiter la ville antique comme une carrière de marbre. Or «on n'habite vraiment que la maison qu'on bâtit soi-même»: le parti pris de conservation

est l'une des faces de la perversion de notre époque, dont l'autre face est l'habitat préfabriqué qui impose à l'espèce humaine un site «non choisi, et non destructible». Le livre nous laisse devant des «tripailles de fer rouillé», image obscène d'un passé mort mais impossible à transmuier en histoire, en nous avertissant que ce passé est notre futur.

Carnets du grand chemin

Le dernier livre à ce jour de Julien Gracq, paru en 1992, aurait pu s'appeler «Lettrines III». Il recueille des notes dont les plus anciennes, comme le beau texte sur Londres, «Souvenirs d'une ville inconnue», sont contemporaines de Lettrines II. Les deux livres sont d'ailleurs proches par leur substance, leur rythme et leur style. Cependant les Carnets du grand chemin semblent moins prolonger l'œuvre que la surplomber, et en renvoyer un écho assombri.

Les premières pages nous emmènent en pays de connaissance, dans une sorte de concentré du paysage gracquien. L'accentuation des traits de style y fait résonner sans cesse, à propos de modestes lieux du Massif central ou de Sologne, la note fondamentale de l'œuvre: celle du Rivage des Syrtes. On déchiffre et à la lettre on voit les hôtels de Lucerne à travers le palais Aldobrandi, ou le cirque de Montpellier-le-Vieux à travers le donjon naturel de l'île de Vezzano. Cette ostentation ne va pas sans ironie, et à cet égard la réinvention du Gers par le truchement des Trois Mousquetaires semble offrir une dernière floraison, trop belle pour y croire, de l'aura romanesque pour laquelle le cœur de Gracq a tant battu. Ces paysages nous parlent aussi, de façon presque allégorique, de la condition présente de l'écrivain. Le refus hautain mais anxieux d'une déchéance identifiée à la banalisation du monde moderne transcende chez Gracq la mélancolie de l'âge, en même temps qu'il s'en nourrit. De même qu'Ernst Jünger est destiné à emporter dans la tombe, avec l'ordre *Pour le mérite* dont il est le dernier titulaire, deux siècles de grandeur militaire prussienne, de même Gracq rassemble autour de lui des images de cette nature ancienne qu'il s'est donnée par son œuvre: villages de Sologne que continue de hanter «le fantôme d'une activité noble et violente», «Édens résiduels»,

petites villes de livres d'heures, routes au long desquelles on croit poursuivre «le règne enfin établi d'un élément pur».

Les fragments autobiographiques sont moins chargés de hantises. On y observera, à côté de la relation pleine de bonhomie des années de militantisme dans un parti communiste plus provincial que révolutionnaire, l'apparition discrète des femmes de la famille: la mère, l'aïeule, les petites voisines, autour d'un enfant que l'on nourrit «d'un petit œuf de *Barbarie* approprié à [sa] taille et servi dans un petit coquetier». On pressent l'importance chez l'écrivain «casanier» qu'est Julien Gracq d'un univers domestique dont les figures tutélaires, sous l'apprêt d'une coiffe «tuyautée, empesée, immaculée», sont montrées dans leur gloire.

L'œuvre émeut donc par la persistance de ses rêves. *L'inflexion la plus originale de ces Carnets* est en cela donnée par une présence jusque-là peu insistante, et qui résonne désormais avec une majesté crépusculaire: celle du latin. Ce sont les poètes, Properce et le Virgile de la descente aux enfers – Gracq cite ce dernier deux fois sans le traduire –; mais surtout ce qui revient du cœur de l'enfance, ce sont les hymnes liturgiques, le *Vexilla regis* ou le *Pange lingua*, auxquels est dédiée une page magnifique. Une profonde imprégnation catholique se découvre chez cet incroyant sans tourments qui, comme écrivain, n'a cessé d'être sensible à l'*aura* de la parole du Christ, de goûter la «sensualité liturgique» de Baudelaire et de trouver le diable des inquisiteurs plus convaincant que le ça des psychanalystes.

Gracq conclut néanmoins son livre par une longue réflexion sur le jugement littéraire que l'écrivain attend de ses pairs, et qui dans les débuts constitue une véritable admission dans un ordre de l'esprit. Ainsi ont fait Balzac

pour Stendhal, Barrès pour Mauriac, et Breton lui-même pour l'auteur du Château d'Argol, dans une lettre conservée comme un «brevet de qualification». Que la trajectoire de l'œuvre publiée de Julien Gracq peut-être s'achève à ce point nous invite à en saluer pour prendre congé, autant que la fidélité à soi-même, le constant souci de sa destination.

Bibliographie

Tous les livres de Julien Gracq ont été publiés aux éditions José Corti. Les Œuvres complètes ont paru chez Gallimard dans la collection «Bibliothèque de la Pléiade» en deux volumes (1989, 1995). L'élaboration de cette édition, dirigée par Bernhild Boie, a été suivie de près par l'auteur.

Certains livres de Julien Gracq ont été traduits en langues étrangères.

albanais

Au château d'Argol
Globus, Tirana

allemand

Autour des sept collines
Amman Verlag, Zurich
En lisant en écrivant
Droschl, Graz (Autriche)
La Forme d'une ville
Droschl, Graz (Autriche)
La Presqu'île
Droschl, Graz (Autriche)
Le Rivage des Syrtes
Klett Cotta, Stuttgart
Les Eaux étroites
Sushrkam Verlag, Francfort
Lettrines
Droschl, Graz (Autriche)
Préférences
Ernst Klett, Stuttgart
Un balcon en forêt
Fischer Verlag, Francfort

anglais

Au château d'Argol
Puschkin Press, Londres
La Presqu'île
«La Route», Dedalus, Londres
Le Rivage des Syrtes
Collins Harvill, Londres
Un balcon en forêt
Collins Harvill, Londres
Un beau ténébreux
Puschkin Press, Londres

arabe

Le Rivage des Syrtes
Charqeyyat, Le Caire

bulgare

Le Rivage des Syrtes
Fama, Sofia

castillan

Au château d'Argol
Siruela, Madrid
Le Rivage des Syrtes
Circulo de lectores, Barcelone

catalan

Au château d'Argol
Edicoes 62, Barcelone
Le Rivage des Syrtes
Proa, Barcelone

chinois

Le Rivage des Syrtes
Université de Wuhan
Un balcon en forêt
Ylin press, Nanjing

coréen

Un balcon en forêt
Book Publishing, Séoul

espagnol

En lisant en écrivant
Del equilibrista, Mexico
La Forme d'une ville
Anaya y Mario Muchnick, Madrid
La Presqu'île
Aldus, Mexico
Les Eaux étroites
Jaime Campodonico, Pérou
Un balcon en forêt
Anagrama, Barcelone

estonien

Le Rivage des Syrtes
Kupar, Tallin

finlandais

La Presqu'île, «Le Roi Cophétua»
Eurographica, Helsinki

grec

Le Rivage des Syrtes
Zacharopoulos, Athènes
Les Eaux étroites
Ypsilon, Athènes

hébreu

Le Rivage des Syrtes
Hakibubutz, Tel Aviv
Un balcon en forêt
Maariv, Tel Aviv

hollandais

Au château d'Argol
Meulhenoff, Amsterdam
Le Rivage des Syrtes
Meulhenoff, Amsterdam
La Presqu'île
Meulhenoff, Amsterdam

hongrois

Le Roi pêcheur
Excit, Budapest
Le Rivage des Syrtes
Magueto, Budapest

italien

Au château d'Argol
Theoria, Rome
En lisant en écrivant
Theoria, Rome
La Littérature à l'estomac
Theoria, Rome
Le Rivage des Syrtes
Guida editori, Naples
Lettrines
Theoria, Rome
Lettrines II
Theoria, Rome
Liberté grand, «La barrière de Ross»
Arnoldo Mondadori, Milan
Un balcon en forêt
Arnoldo Mondadori, Milan
Un beau ténébreux
Serra e Riva, Milan

japonais*Au château d'Argol*

Hakushui Sha, Tokyo

Un balcon en forêt

Hakushui Sha, Tokyo

Les Eaux étroites

Hakushui Sha, Tokyo

La Presqu'île

Hakushui Sha, Tokyo

lituanien*Le Rivage des Syrtes*

Lege Artis, Vilnius

norvégien*Le Rivage des Syrtes*

Gyldendal, Oslo

portugais*Le Rivage des Syrtes*

Vega, Lisbonne

roumain*Au château d'Argol*

Enoch Est, Bucarest

Le Rivage des Syrtes

Littérature universelle, Bucarest

Un balcon en forêt

Edinter, Bucarest

Un beau ténébreux

Edinter, Bucarest

russe*Carnets du grand chemin*

Progress, Moscou

En lisant en écrivant

Progress, Moscou

La Littérature à l'estomac

Progress, Moscou

Le Rivage des Syrtes

Progress, Moscou

Préférences

Progress, Moscou

Un balcon en forêt

Progress, Moscou

serbo-croate*Au château d'Argol*

Indigo, Belgrade

Le Rivage des Syrtes

Matica, Novi Sad

suédois*La Forme d'une ville*

Interculture, Stockholm

Le Rivage des Syrtes

Interculture, Stockholm

Liberté grande

Interculture, Stockholm

tchèque*Au château d'Argol*

Dauphin, Prague

Le Rivage des Syrtes

Odeon, Prague

Un balcon en forêt

Dilia, Prague

turc*Au château d'Argol*

Can Yayinlari, Istanbul

Le Rivage des Syrtes

Yapi Kredi, Istanbul

Un balcon en forêt

Can Yayinlari, Istanbul

vietnamien*Le Rivage des Syrtes*

Union des écrivains, Hanoi

Un balcon en forêt

Ho Chi Minh, Ho Chi Minh Ville

La bibliographie des études consacrées à Gracq est abondante. Nous n'avons retenu que les principaux livres, ainsi qu'une sélection d'articles.

livres

- Amossy, Ruth: *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.
- Amossy, Ruth: *Parcours symboliques chez Julien Gracq: Le Rivage des Syrtes*, Cdu-Sedes, 1982.
- Berthier, Philippe: *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la lecture*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- Boie, Bernhild: *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Munich, Wilhelm Fink, 1966.
- Boyer Jean-Michel: *Julien Gracq, Bretagne et Loire*, Aix-en-Provence, Édisud, 1989.
- Cardonne-Arlyck, Élisabeth: *Désir, figure, fiction: le «domaine des marges» de Julien Gracq*, Fleury-sur-Orne, Minard, 1981.
- Cardonne-Arlyck, Élisabeth: *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984.
- Carrière, Jean: *Julien Gracq, qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1986.
- Coelho Alain, Lhomeau Franck, Poitevin Jean-Louis: *Julien Gracq, écrivain*, Laval, Siloé, 1988.
- Denis, Ariel: *Julien Gracq*, Paris, Seghers, 1978.
- Dobbs, Annie-Claude: *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972.
- Francis, Marie: *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Nizet, 1979.
- Goux, Jean-Paul: *Les leçons d'Argol*, Les Temps actuels, 1982.

- Guiomar, Michel: *Trois Paysages du Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1982.
- Haddad, Hubert: *Julien Gracq. La forme d'une vie*, Bordeaux, Le Castor astral, 1986.
- Le Guillou, Philippe: *Julien Gracq. Fragments d'un visage scriptural*, Paris, La Table ronde, 1991.
- Leutrat, Jean-Louis: *Julien Gracq*, Éditions universitaires, 1967.
- Leutrat, Jean-Louis: *Julien Gracq*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- Monballin, Michèle: *Julien Gracq. Création et recreation de l'espace*, Bruxelles, de Boeck Université, 1987.
- Murat, Michel: *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Étude de style*, 2 vol., Paris, José Corti, 1983.
- Murat, Michel: *Julien Gracq*, Paris, Belfond, 1991.
- Vouilloux, Bernard: *Gracq autographe*, Paris, José Corti, 1989.
- Vouilloux, Bernard: *Mimesis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Fleury-sur-Orne, Minard, 1991.

ouvrages collectifs

- Marginales*, Bruxelles, n°134, 1970. Textes réunis par Jacques de Decker.
- Cahiers de l'Herne*, n°20, 1972. Textes réunis par Jean-Louis Leutrat.
- Julien Gracq, visages d'une œuvre*, actes du colloque d'Angers, réunis par Georges Cesbron, Angers, Presses universitaires d'Angers, 1981.
- Julien Gracq: Le Rivage des Syrtes*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1983.
- Qui vive? Autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989.
- Série *Julien Gracq*, dirigée par Patrick Marot, Minard:
- n°1, 1991: *Une écriture en abyme*, textes réunis par Patrick Marot.
 - n°2, 1994: *Un écrivain moderne*, actes des rencontres de Cerisy, réunis par Michel Murat.
 - n°3, 1998: *Temps, histoire, souvenir*, textes réunis par Patrick Marot.

articles, fragments d'ouvrages

- Anzieu, Didier: «Julien Gracq: les figures de la position dépressive et le procès de la symbolisation», *Études philosophiques*, Marseille, III, 1971, p. 291-303.
- Blanchot, Maurice: «Grève désolée, obscur malaise», *Les Cahiers de la Pléiade*, n°2, 1947, p. 134-137 (repris dans le volume *Qui vive?*, réf. ci-dessus).
- Chambers, Ross: «*Le Rivage des Syrtes* ou l'origine des signes», *Revue des sciences humaines*, Lille, XXXV, 1970, p. 141-154.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline: *Le Surréalisme et le Roman*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
- Jourde, Pierre: *Géographies imaginaires*, Paris, José Corti, 1991.
- Lacoste, Yves: «Julien Gracq, un écrivain géographe; *Le Rivage des Syrtes*, un roman géopolitique», *Hérodote*, n°44, 1987, p. 8-37.
- Richard, Jean-Pierre: «À tombeau ouvert», *Microlectures*, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Richard, Jean-Pierre: «Le roman d'une bulle», *Microlectures*, t. II, *Pages paysages*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

Réalisation **adpf** Nicolas Peccoud. 6, rue Ferrus. Paris 14 ●
Fabrication Cent pages. Typographie Dinamo S.P.Millot.
Iconographie Véronique Brown.
Composé en Architype Renner & Linotype Trump Mediaeval.
Imprimé sur papier Munken Elk 70 grs, Arctic Volume 90 grs
pour les pages intérieures et Arctic Volume 130 grs pour la
couverture.

Crédits: Couverture et deuxième rabat–Corti/clichés Vigne,
P2–ACRPP/cliché Vigne, P5–6–Bibliothèque Forney, P7–DR,
P8–IGN/cliché Vigne, P10–11–Corti/cliché Vigne,
P12–DR/cliché Vigne, P15–Rolland Allard/Agence Vu
Citations: première de couverture–«Entretien avec Jean
Roudaut»/OC2 p.1211, P14–Le Figaro Littéraire/1er décembre
1951, quatrième de couverture–Lettrines II/OC2 p.293

© **Ministère des Affaires étrangères – adpf ●**

Avril 2000/12500 exemplaires. Isbn 2-911127-75-7/45 F

Ce livret accompagne l'exposition monographique sur
Julien Gracq réalisée par l'**adpf ●**

Titres parus

Architecture en France
Art contemporain en France/épuisé
Bande dessinée en France
Balzac (Honoré de)
Bernanos (Georges)
Breton (André)
Chateaubriand (François René de)
Cinéma français
Cinéma français 2
Cinquante Ans de philosophie française
1. Les années cinquante
2. Les années structure, Les années révolte
3. Traverses
4. Actualité de la philosophie française
Écrivains francophones/épuisé
Écrivains français d'outre-mer/épuisé
France – Allemagne
France – Arabies
France – Grande-Bretagne
La Fontaine (Jean de)
L'Essai
L'État
Lévi-Strauss (Claude)
Lire la science
Livres français pour la jeunesse/épuisé
Livres français pour la jeunesse 2/épuisé
Malraux (André)
Maupassant (Guy de)/épuisé
Médecine en français/épuisé
Michaux (Henri)
Musique en France
Nouvelle Médecine française
Philosophie contemporaine en France/épuisé
Photographie
Poésie contemporaine en France/épuisé
Polar français
Roman français contemporain/épuisé
Roman français contemporain 2
Sarraute (Nathalie)
Sciences humaines et sociales en France
Simon (Claude)
Sport et Littérature
Théâtre français
Voltaire

À paraître

Berlioz (Hector)
Dumézil (Georges)
La nouvelle
Théâtre français contemporain

Nous tenons à exprimer nos plus vifs remerciements à la librairie
José Corti, 11 rue de Médicis, Paris VI.

Les textes publiés dans ce livret
et les idées qui peuvent s'y exprimer
n'engagent que la responsabilité
de leur auteur et ne représentent
en aucun cas une position
officielle du ministère des Affaires
étrangères.