Un écrivain territorial

Julien Gracq, *Œuvres complètes I*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, 1447 pages.

Gaëtan Brulotte

Volume 32, numéro 4 (190), août 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31926ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Brulotte, G. (1990). Compte rendu de [Un écrivain territorial / Julien Gracq, *Œuvres complètes I*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, 1447 pages.] *Liberté*, 32(4), 120–126.

LIRE EN FRANÇAIS

GAÉTAN BRULOTTE

UN ÉCRIVAIN TERRITORIAL

Julien Gracq, Œuvres complètes I, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, 1447 pages.

Julien Gracq se situe dans les prolongements du surréalisme, entre les tenants du roman engagé de l'après-guerre (duquel il est à contre-courant) et ceux du Nouveau Roman dont il a critiqué le souci indu des techniques. Il s'est frayé une voie au delà du roman traditionnel (réaliste ou psychologique) qui lui a permis de déjouer les classifications de l'histoire littéraire. En cinquante ans d'écriture, il a bâti une œuvre tout à fait personnelle.

De son vrai nom Louis Poirier, Julien Gracq est né près de Nantes en 1910 et a partagé sa vie entre l'enseignement et la littérature. Après avoir toujours refusé les honneurs littéraires, choix qu'il commente dans son pamphlet *La Littérature à l'estomac*, voici qu'à quatre-vingts ans, il accepte la consécration de la Pléiade. Le premier volume de ses œuvres complètes, publié avec les soins attentifs de Bernhild Boie, comporte les écrits de Gracq de 1938 à 1957: ses romans *Au château d'Argol*, *Un beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*, son recueil de poèmes en prose *Liberté grande*, sa pièce *Le Roi pêcheur* et ses essais critiques (son *André Breton*, sa *Littérature à l'estomac*, ses *Préférences*). Enfin, parmi les sept textes regroupés en appendice, on peut noter sa confé-

rence *Le Surréalisme et la littérature contemporaine* et l'adaptation française de *Penthesilée* de Kleist. Comme le veut la tradition de la Pléiade, chaque œuvre est accompagnée de notes, d'un aperçu de la critique et d'une brève étude analytique, le tout ici relativement bien dosé (ce qui n'est pas toujours le cas!). L'introduction de Boie est tout simplement remarquable par son sérieux et sa rigueur.

Quand *Au château d'Argol* paraît en 1938 à compte d'auteur et après un refus chez Gallimard, la vie littéraire en France est intense: Sartre publie *La Nausée*, Sarraute *Tropismes*, Malraux *L'Espoir*, Artaud *Le Théâtre et son double*, et Faulkner *Le Bruit et la Fureur* en traduction française. Quelques critiques rendent compte d'*Au château d'Argol*, dont Edmond Jaloux et Thierry Maulnier. Breton le remarque. Mais tiré à 1 200 exemplaires, le livre n'aura aucun succès: à peine 130 ventes l'année de sa parution. En plus de souffrir de l'ombrage d'œuvres compétitives et de courants littéraires auxquels il ne se rattachait pas, il a sans doute aussi éloigné le public par ses audaces formelles. Mais si ce récit à trois personnages suit une ligne fort simple (deux amis finissent par devenir des antagonistes à cause d'une femme dans un château isolé), les composantes habituelles du roman font défaut: pas d'intrigue, pas de dialogue, personnages flous sans identité clairement définie, narration saccadée constituée d'une succession de tableaux, écriture poétique... Aujourd'hui, après le surréalisme, la littérature de l'absurde, le Nouveau Roman, ces «écarts» romanesques déroutent assurément beaucoup moins qu'en 1938. Ce reste cependant une œuvre étrange qui tente de renouer avec le roman noir des 18^e et 19^e siècles tout en le renouvelant.

Publié sept ans après son premier roman, *Un beau ténébreux* reçoit un accueil plus généreux. Dans cette œuvre apparemment plus libre de facture encore, c'est un je acteur-témoin qui prend la parole et qu'on sent très proche des expériences phénoménologiques d'un Bachelard. On voit ici le romancier en train de tâter d'autres possibles du

récit, à travers notamment le journal intime et en essayant de marier le romantisme à une mythologie contemporaine: à l'Hôtel des Vagues, «auberge de désœuvrement migrateur», un groupe de jeunes gens en vacances vit dans l'attente d'un certain Allan, personnage magnétique et ami de l'un d'entre eux, lequel Allan, après son arrivée, organise son suicide avec sa complice Dolorès.

Il faudra attendre six autres années, soit treize ans après *Au château d'Argol*, avant d'avoir accès à son œuvre majeure, *Le Rivage des Syrtes* (1951), pour laquelle Gracq a refusé le prix Goncourt.

Au cours de ces années, il connaît pourtant une intense activité créatrice. Il entreprend, dès 1946, la publication d'articles qu'il reprendra dans *Préférences* en 1961. Ces textes critiques font le point sur les lectures marquantes de Gracq et mesurent les influences subies: il se porte à la défense de Breton avant de lui consacrer tout un essai biographique; commente avec ferveur ses engouements pour Lautréamont, Chateaubriand, Rimbaud, Poe, Racine, Balzac, Barbey d'Aurevilly, Kleist, Jünger, Novalis. Ces réflexions mettent en évidence ses affinités littéraires (le romantisme, le fantastique, le surréalisme, la décadence, le Graal), mais aussi l'entrelacement du travail critique et de l'écriture romanesque qui est constitutif de l'œuvre de Gracq. Ses romans sont d'ailleurs imprégnés de culture livresque et abondent en allusions littéraires et philosophiques. La lecture est décidément ici un réservoir infini pour l'écrivain.

Au sein de cette fertile activité critique, il recueille en 1947, dans *Liberté grande*, quelques expériences de poèmes en prose placées sous le signe des *Illuminations* de Rimbaud et quelque peu marquées par l'écriture automatique. L'année suivante, il donne sa pièce *Le Roi pêcheur*, dérivée du mythe du Graal et admirée par Breton, avant de livrer son célèbre pamphlet *La Littérature à l'estomac* (1950) où l'on relit avec joie de belles pages qui n'ont pas vieilli sur l'image

restrictive dans laquelle on peut enfermer l'écrivain, du genre: «Il est romancier; pourquoi s'avise-t-il d'écrire du théâtre?»

Enfin, en 1951, avec *Le Rivage des Syrtes* et l'exploitation du thème de l'attente, Gracq s'inscrit plus solidement dans son siècle. Il rejoint alors toute une prestigieuse lignée de romanciers qui se sont attachés à ce thème apparemment si peu romanesque: de Novalis (*Henri d'Ofterdingen*) et Kafka à Beckett en passant par Jünger (*Sur les falaises de marbre*) et Buzzati (*Le Désert des Tartares*), voire par *L'Ange exterminateur* de Buñuel.

Avec *Le Rivage des Syrtes*, Gracq passe d'un monde d'individus et de passions à un univers dominé par le collectif. Dans ce roman, la Seigneurie d'Orsenna vit depuis trois siècles dans un état de guerre larvée avec le Farghestan, pays de l'autre côté de la mer des Syrtes. Tout au long de l'histoire, on se prépare à cette guerre et on pare à son éventualité. Encouragé par la belliqueuse Vanessa (la femme gracquienne engendre souvent des perturbations et des catastrophes: il faudrait analyser cette représentation, si ce n'est déjà fait, sous l'angle du féminisme), Aldo déclenchera finalement cette guerre en s'aventurant sans raison dans les eaux territoriales ennemies, entraînant ainsi la ruine de sa patrie (du moins le present-on, puisque le conflit ne sera jamais décrit).

L'attente est paradoxalement chez Gracq un moteur narratif puissant. Elle n'est pas passive, mais active: tout en elle s'oriente vers une imminence. Un événement prochain aimante toute l'écriture. Dans cette attente, palpite un temps vacillant au bord d'une catastrophe: attente de la guerre dans *Le Rivage des Syrtes*, attente de la mort dans *Un beau ténébreux*, attente d'une issue aux impasses du désir dans *Au château d'Argol*. Breton écrivait dans *L'Amour fou*: «Indépendamment de ce qui arrive, de ce qui n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique.» L'attente nourrit la rêverie, recharge les choses de sens et d'ivresse, métamorphose

le quotidien en insolite, mais autant que l'espérance, elle engendre aussi l'angoisse et l'impatience. Ce n'est pas l'attente absurde et sans fin (comme chez Beckett) qui intéresse Gracq, c'est plutôt la *fin* de l'attente, c'est-à-dire ce moment sensible où l'attente va aboutir, où l'événement craint ou espéré va surgir, où l'achèvement d'un processus est sur le point d'ouvrir un horizon nouveau. Autrement dit, l'attente est chez Gracq une variation temporelle de la thématique plus large du seuil qui domine son imaginaire.

Le seuil marque aussi les situations transitoires où se trouvent les personnages (la guerre en est une, les vacances en sont une autre par exemple). Le seuil caractérise également les principaux lieux où ils errent (priviliégiant ainsi le trajet à l'arrivée): paysages frontaliers, avant-postes, plages désertes, confins où l'on ne s'établit pas à demeure. Les châteaux et forteresses, édifices privilégiés de son univers, se situent à la lisière de l'ici et de l'ailleurs, à la limite de pays interdits que — nouvelle quête du Graal — les personnages aspirent à connaître.

En bon géographe (Gracq est agrégé d'histoire et de géographie), il a tout particulièrement le sens des paysages et des sites. C'est un écrivain territorial. Son vocabulaire géographique et géologique est élaboré. Il excelle à décrire les lieux, à rendre leur aura poétique, à cerner le magnétisme qu'ils exercent sur les êtres, à montrer la charge symbolique qui s'en dégage. L'espace suscite l'attente, le désir, la fascination; l'errance et l'aventure, l'émerveillement et le risque, l'énigme et le déchiffrement. Il connaît le bonheur gracquien du dépouillement autant que celui des rencontres surprenantes: c'est un monde de terres désertes, de villes mortes, de sentiers solitaires, de chambres vides, de constructions endormies ou abandonnées, où les personnages, adolescents attardés et désœuvrés, vivent dans une sorte de rêve éveillé et comme en dehors du temps. Ces espaces regorgent non seulement de brusques apparitions de l'autre, mais aussi de symboles: dans *Le Rivage des Syrtes*,

c'est unè simple violation minimale des lieux qui vient dramatiquement troubler la paix entre le Farghestan et Orsenna. Cette guerre aurait pu être facilement évitée, comme aurait pu l'être celle de Troie dans la célèbre pièce de Giraudoux, n'eût été cet investissement fanatique des symboles.

Un vrai écrivain, dit Gracq, c'est celui qui se penche sur l'être humain avec inquiétude. Ce qu'est l'être humain, ce que sont ses espoirs, ses pouvoirs réels, ses limites, ses perspectives, voilà quelques-unes des questions essentielles qu'agitent les écrits de Gracq. C'est notre condition qui le préoccupe toujours plus ou moins en filigrane, que ce soit dans ses œuvres de fiction ou dans ses ouvrages de critique. Ce qu'il a retenu du surréalisme, dont il s'est par ailleurs clairement démarqué (voir sa conférence sur le sujet, p. 1013 et suivantes), c'est la révolte poétique, c'est la mise à jour d'un nouvel humanisme qui conjoint les valeurs de l'irrationnel et du rationnel. Ce nouvel humain, que Gracq appelle dans *Préférences* «la plante humaine» (p. 879), est marié au monde qui le porte et vit en harmonie avec les éléments. On a remarqué chez lui la grande abondance des termes qui traduisent une sensation physique ou désignent le corps (voir, regarder, entendre, sentir, toucher, respirer). La présence intense du corps s'associe à celle de la matière et du monde pour donner à «la plante humaine» de Gracq sa pleine force vitale. Les écrivains qui façonnent cette «plante humaine» sont, aux yeux de Gracq, de «grands végétatifs»: ils rendent «le sentiment perdu d'une sève humaine accordée en profondeur aux saisons, aux rythmes de la planète, sève qui nous irrigue et nous recharge de vitalité, et par laquelle, davantage peut-être que par la pointe de sa lucidité la plus éveillée, nous communiquons entre nous» (p. 879). L'écrivain territorial semble être aussi une sorte d'écrivain «vert» qui replante dans la littérature, qui en a été fort dépourvue, de nouveaux arbres humains. Si Gracq touche aujourd'hui un plus large public, c'est sans

doute parce que ses préoccupations d'alors sont aussi celles de notre époque. Au cours des quarante ou cinquante dernières années, la littérature, la française surtout, a souffert d'une profonde déshumanisation. Gracq lui a apporté une dimension humaine qui peut certainement séduire les lecteurs contemporains.

Cette œuvre a aussi d'autres atouts qui la rendent très actuelle. Elle offre plusieurs traits postmodernes: en plus de se rattacher au monde et à l'humain, elle ne renie pas le passé, mais en intègre certains éléments (le Moyen Âge ou le romantisme par exemple); elle ne cultive pas le non-sens, mais plutôt la multiplicité du sens; elle déjoue par moments la représentation et la linéarité (personnages flous aux motivations peu claires et aux actions peu conséquentes, absence d'intrigue, pas de progression avec un début, un milieu, une fin, récits sans conclusion avec finale ouverte); l'écriture en est précieuse et pourrait s'associer à quelque nouveau baroque; cette œuvre privilégie encore le fragment; elle mélange les genres et recourt aux écrits intimistes. Ne serait-ce que pour ces raisons, Gracq mérite qu'on le découvre ou le redécouvre à travers cette excellente édition.