

JULIEN GRACQ ET LE RÉALISME MAGIQUE

par

Marielle Giguère

Département de Langue et Littérature françaises
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.
en langue et littérature françaises

Août 2007

© Marielle Giguère, 2007



Library and
Archives Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-38449-7
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-38449-7

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Ce mémoire a pour objet une comparaison entre les récits de Julien Gracq et le réalisme magique. Notre réflexion porte plus précisément sur les formes de l'étrange présentes dans l'œuvre. Nous souhaitons démontrer comment certains éléments de l'œuvre fictionnelle de l'auteur – l'espace, le temps, la métafiction et l'intertextualité – créent des conditions propices à l'apparition du réalisme magique. Nous pensons qu'en dépit du fait que la magie n'advient pas réellement dans le récit, la représentation se maintient au seuil du fantastique, notamment parce que les images suggèrent constamment son imminence. Notre démarche vise donc à prouver que le sentiment de l'étrange qui émane des romans de Gracq serait une forme embryonnaire ou latente de réalisme magique.

This thesis consists in a comparison between the novels of Julien Gracq and the magical realism. More precisely, our research's main concern is about the forms of strangeness developed throughout the works of the author. We wish to demonstrate how elements of the texts – space, time, metafiction and intertextuality – generate the appropriate atmosphere for the emergence of magic. We think that, whether or not the representation includes magic, it maintains itself on the edge of the fantastic, partly because the images constantly suggest its imminence. Our intention is thus to prove that the feeling of strangeness that emerges from Gracq's fiction is a latent or embryonic form of magical realism.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier d'abord chaleureusement ma directrice de mémoire, Madame Isabelle Daunais, pour ses lectures attentives, ses précieux conseils et ses encouragements dans les moments d'insécurité. La réflexion n'aurait pu être menée à terme sans son support.

Je souhaite témoigner de toute la reconnaissance que j'ai pour mes parents qui m'ont transmis leur passion pour la lecture et le goût du défi. Je les remercie de leur amour, de leur confiance et de leur aide pécuniaire. Je ne saurais dire combien ils ont été essentiels dans la réalisation de ce mémoire.

Enfin, je veux remercier mon amie Mélanie Roy pour ses corrections et pour m'avoir écoutée discuter parfois longuement sur mes idées avec un enthousiasme sans cesse renouvelé.

Marielle Giguère, Montréal, le 16 août 2007

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Remerciements	ii
Table des matières	iii
Table des abréviations	v
Introduction	1
Chapitre 1 : « Vers une définition du réalisme magique »	6
Chapitre 2 : « Un monde au seuil de l'événement »	32
1. L'espace	34
1.1 La représentation de l'espace	34
1.1.1 La réalité comme cadre subordonné à l'imagination	36
1.1.2 De vastes univers dynamiques	38
1.1.3 Les espaces de prédilection	40
1.2 La relation du sujet à l'espace	45
1.2.1 Influence bidirectionnelle entre le paysage et le personnage	46
1.2.2 L'idéal romantique d'osmose entre le sujet et le monde	50
1.2.3 Fonction de l'espace et du paysage pour le personnage	53
1.2.4 L'espace intime	54
2. Le temps	57
2.1 L'Histoire	57
2.1.1 Le grand thème : la guerre	59
2.1.2 Le cas du <i>Rivage des Syrtes</i>	61
2.1.3 L'épaisseur historique du référent	63
2.2 La relation du sujet au temps	65
2.2.1 La disponibilité du personnage	66
2.2.2 L'attente dans chacun des romans	69

Chapitre 3 : « L'étrange gracquien au seuil de la magie »	73
1. L'esthétique romanesque de Gracq et l'esthétique réaliste magique	75
1.1 Subversion de la forme romanesque	76
1.1.1 La déréalisation	78
1.1.2 Le dévoilement du statut de fiction	81
1.2 Saturation de l'écrit par l'écrit	84
2. La magie du réalisme magique et l'atmosphère d'étrangeté chez Gracq	87
2.1 « <i>The irreducible element of magic</i> » : le réalisme magique	87
2.2 Le seuil de la magie : l'univers de Julien Gracq	88
2.2.1 Élasticité et limites de la trame réaliste	91
2.2.2 La langue : des images magiques	92
Conclusion	97
Bibliographie	103

TABLE DES ABRÉVIATIONS

BT : Un beau ténébreux

RS : Le Rivage des Syrtes

BF : Un balcon en forêt

R : « La Route »

PÎ : « La Presqu'île »

P : Préférences

L : Lettrines

L2 : Lettrines 2

ELE : En lisant en écrivant

EE : Les Eaux étroites

CGC : Carnets du grand chemin

INTRODUCTION

Lorsqu'on aborde l'œuvre de Julien Gracq, il y a une sorte d'inconfort de la lecture qui nous empêche de déterminer avec précision à quoi appartient son imaginaire. D'abord apparentées au surréalisme, les fictions de Gracq demeurent néanmoins assez éloignées du mouvement, ne serait-ce que par leur versant narratif amplement développé. Toutefois, l'inscription initiale souligne le caractère irrationnel et transgressif du réel de l'imaginaire gracquien. Aussi, forte de cette observation, nous avons cherché à déterminer à quelle esthétique pourrait appartenir l'œuvre de Gracq. Une concordance temporelle nous a menée sur la piste du réalisme magique qui se développe en Europe et ailleurs à partir du milieu des années vingt. On a trop souvent limité l'apport du réalisme magique au territoire de l'Amérique hispanophone, alors que, dans la réalité, l'esthétique a des satellites un peu partout sur le globe. L'étude comparée de Gracq et du réalisme magique nous paraît pertinente dans la mesure où elle s'extrait de l'étroit contexte des nationalismes littéraires. Inspiré par la démarche de décloisonnement proposée par Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres*, nous désirons envisager l'œuvre de Julien Gracq dans ce qu'on peut aussi appeler avec Milan Kundera « le grand contexte¹ ». Dans un contexte où l'obsolescence des frontières est rendue probante surtout à cause de la rapidité et de la facilité des communications et de la libre circulation de l'information, il devient souhaitable « de mettre fin aux limites assignées par les nationalismes littéraires² ». En effet, l'imaginaire gracquien gagne à être soustrait à son environnement habituel parce que la critique de l'œuvre est relativement figée. Comme le mentionne Pascale Casanova, « le fait de considérer les œuvres littéraires à l'échelle

¹ Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 49.

² Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 16.

internationale conduit à découvrir d'autres principes de contiguïté ou de différenciation, qui permettent de rapprocher ce qu'on sépare d'ordinaire et de séparer quelquefois ce qu'on a coutume de rassembler³ ». C'est dans cet esprit qu'il convient d'envisager la réflexion qui fait l'objet de ce mémoire.

On s'intéressera donc précisément au sentiment de merveilleux qui émane des romans de Gracq. En l'appréhendant sous un nouvel éclairage, celui du réalisme magique, nous souhaitons avant tout créer de nouvelles zones de recherche qui seraient demeurées dans l'ombre du surréalisme ou des analyses thématiques qui ont déjà sillonné les textes. Si le rapprochement n'a encore jamais été fait, c'est précisément à cause de l'importance de la place qu'a occupée le surréalisme en France. Daniel-Henri Pageaux explique la distanciation de la France littéraire par rapport au réalisme magique :

Il faut se souvenir que son apparition coïncide avec l'essor du Surréalisme qui ne tolérait guère d'autres "ismes" à ses côtés et se montrait totalement hostile au genre romanesque. [...] Du coup, c'est tout un pan de la création française qui a du mal à se faire reconnaître, à se situer, celle qui va du "magicien" Cocteau à Marcel Aymé qu'il est commode de réduire à un moraliste féroce, en passant par André Dhôtel, voire Julien Gracq⁴.

L'emprise du surréalisme sur l'œuvre de Gracq est d'autant plus handicapante que son premier roman, *Au château d'Argol*, s'en revendique explicitement dans l'« Avis au lecteur ». (*Argol*, p. 3) Il n'en demeure pas moins qu'au-delà de ce roman de l'adolescence⁵, les autres fictions ne présentent que peu de similitudes avec le mouvement qui ne soient pas forcées par la critique. C'est d'ailleurs la conclusion de Patrick Marot dans « Julien Gracq et le surréalisme » : « héritier, il l'est sans doute, mais c'est en faisant œuvre sur un terrain qui lui

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ Daniel-Henri Pageaux, « Préface », Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 8.

⁵ Jean-Paul Goux, « La vie rêvée de l'adolescence », *Le magazine littéraire*, no 465, juin 2007, p. 43.

est propre : non en marge ou dans le prolongement, mais plutôt en face : dans un dialogue passionné où il y va du sens même de la littérature⁶. » L'onirisme est la voie la plus souvent empruntée pour qualifier le merveilleux gracquien. Les articles « L'appel du miroir⁷ » de Cédric Laval et « Les rêves d'*Un beau ténébreux* ou le théâtre des songes⁸ » de Frédéric Canovas, par exemple, s'inscrivent dans cette approche critique. Le danger d'une telle démonstration est de recourir abusivement, et souvent en détournant le sens que Gracq lui accorde, au terme de « rêverie » si cher à l'auteur qu'il n'y pas lieu, nécessairement, de confondre avec le rêve inconscient surréaliste. En effet, on ne peut pas dire que la représentation bascule du côté de l'incohérence du rêve. Ce qui demeure vrai néanmoins, c'est que l'atmosphère des romans – la lenteur, parfois la légèreté, le magnétisme mystérieux des personnages – relève souvent de l'ambiance propre à l'onirisme. Le récent ouvrage de Michel Murat, *L'Enchanteur réticent*, décrit bien l'atmosphère d'étrangeté des romans sans pour autant arriver à expliquer le fonctionnement du merveilleux dans l'œuvre. Selon lui, la disposition d'esprit de Julien Gracq à l'intérieur de ses fictions le conduit « à un fantastique intellectuel⁹. » L'expression demeure intéressante dans la mesure où elle souligne la primauté de l'idée du magique ou de son intellection sur l'événement proprement fantastique.

Pour notre part, nous souhaitons envisager le sentiment de merveilleux qui émane des romans de Gracq comme une forme latente ou une représentation liminale du réalisme magique. Nous pensons que le magique dans l'œuvre s'inscrit, comme la logique événementielle, dans une dynamique de l'imminence. C'est-à-dire que le merveilleux est toujours sur le point d'advenir et la représentation est suspendue au seuil du fantastique. La

⁶ Patrick Marot, « Julien Gracq et le surréalisme », *Œuvres et critiques*, no 18, 1993, p. 140.

⁷ Cédric Laval, « Dangereuse fiction : l'appel du miroir dans "Le Roi Cophétua" de Julien Gracq », *Australian Journal of French Studies*, vol XXXVIII, no 2, 2001, p. 285 à 297.

⁸ Frédéric Canovas, « Les rêves d'*Un beau ténébreux* ou le théâtre des songes », *Australian Journal of French Studies*, vol XXXII, no 2, 1995, p. 237 à 259.

⁹ Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essais sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004, p. 16.

façon qu'a Gracq de suggérer constamment la possibilité de la magie, ne serait-ce que dans les métaphores et les comparaisons, entraîne le lecteur à y croire autant, et peut-être plus encore, que si elle advenait réellement.

D'entrée de jeu, définir le réalisme magique est une tâche considérable parce qu'il ne s'agit pas d'une école ou d'un courant, mais plutôt d'une vision du monde. Il faut donc approcher le réalisme magique de façon suffisamment large pour accueillir l'ensemble de ses définitions. La conception que nous souhaitons avoir de l'esthétique sera inspirée de celle proposée dans le collectif américain *Magical Realism* paru 1995. Le corpus qu'il soumet à l'étude est très large, allant de García Márquez à Kafka, en passant par Salman Rushdie, Milan Kundera et Mordecai Richler. La vision étendue du réalisme magique véhiculée par ce collectif nous permettra d'inscrire l'œuvre dans un ensemble élargi. Cette première étape de définition nous sera utile afin de situer Gracq et sa poétique au sein des différentes manifestations du réalisme magique. Dans un deuxième chapitre, nous verrons que le traitement du temps, de l'espace et de l'histoire chez Gracq peut se lire, par ses écarts en regard de la logique rationnelle, comme une forme de réalisme magique. Cette section sera orientée sur l'étude approfondie des textes; c'est là qu'il nous sera loisible de repérer les qualités qui rendent l'espace-temps gracquien propice à l'avènement de la magie. Le dernier chapitre portera sur la forme du récit et sur la magie. Nous verrons que l'intention métafictionnelle et l'intertextualité, au même titre que l'espace et le temps, créent des conditions privilégiées pour l'apparition du réalisme magique. Au terme de notre réflexion, nous étudierons une des grandes questions posées par le réalisme magique : celle de la nature de l'étrange. On ne retrouve pas de magie dans les fictions de Julien Gracq et cette absence pourrait être considérée comme une condition non réalisée du réalisme magique. Certes, la représentation du réel est problématisée par un climat d'étrangeté qui déstabilise le lecteur,

mais le réalisme n'est pas rompu. Aussi, il s'agira de déterminer si la magie est essentielle au réalisme magique, ou si l'on peut considérer comme tout aussi valides d'autres formes de dérèglement du réel. Nous pensons que l'œuvre de Julien Gracq se maintient au seuil du réalisme magique et qu'elle en est, de cette façon, une forme embryonnaire.

Nous avons choisi de concentrer notre analyse sur cinq fictions : *Un beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt*, « La Route » et « La Presqu'île » qui présentent, à notre avis, les traits les plus marqués de l'esthétique réaliste magique.

CHAPITRE 1

Vers une définition du réalisme magique

Vers une définition du réalisme magique

Le réalisme magique est une notion esthétique dont la fortune ne s'est déployée que très lentement. En effet, il est possible d'observer encore aujourd'hui avec quelle hésitation les chercheurs y recourent, de sorte qu'envisager le réalisme magique dans l'étude d'un corpus donné implique de le définir encore afin de se positionner dans la nébuleuse des théories. Cette nébuleuse est d'autant plus grande que l'esthétique ne cesse de fleurir internationalement, ce que souligne Wendy B. Faris dans l'introduction de son ouvrage *Ordinary Enchantments* : « The term *magical realism* now designates perhaps the most important contemporary trend in international fiction¹. » Une autre difficulté consiste à jongler avec les termes de chacun des théoriciens, qui considèrent le réalisme magique tantôt comme un genre ou un courant, tantôt comme un mode narratif ou une esthétique. Le corpus que la notion de réalisme magique recouvre est toute aussi disparate que la terminologie. En effet, l'éclatement d'abord géographique des auteurs, ensuite thématique et même formel de leurs œuvres ne permet pas, a priori, de les regrouper de façon claire. Dans certains pays, notamment la France, la simultanéité avec le courant surréaliste se présente de surcroît comme une embûche à l'adoption du terme. En Amérique latine, l'emploi abusif de l'étiquette par la critique a créé un désenchantement tangible chez les écrivains, dont Carlos Fuentes :

Le général dans son labyrinthe de Gabriel García Márquez a réussi à fermer, de sa cicatrice historique, les plaies saignantes du soi-disant "réalisme magique" qui, inventé par Alejo Carpentier, a été appliqué comme une étiquette indifférenciée à de trop nombreux romanciers

¹ Wendy B. Faris, *Ordinary enchantments : magical realism and the remystification of narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 1.

hispano-américains, bien qu'il soit devenu la marque d'un seul : Gabriel García Márquez².

Il faudrait sans doute ajouter à notre liste d'obstacles que la plupart des œuvres qu'on a rattachées à un moment ou à un autre à l'appellation *réalisme magique* n'appartiennent qu'en partie à cette esthétique. Il existe dans ces romans et dans ces récits des *moments* réalistes magiques, des passages exemplaires, mais l'ensemble de l'oeuvre d'un auteur ne saurait y appartenir entièrement. Dans la préface à l'ouvrage théorique de Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Daniel-Henri Pageaux attribue le caractère ponctuel de l'esthétique à l'assujettissement qu'elle impose : « l'effet de réalisme magique ou merveilleux une fois produit, engage le texte, son auteur et ses lecteurs : c'est un contrat très contraignant³. » Il règne en somme une bien étonnante imprécision dans la théorisation d'un corpus que d'aucuns qualifient de « healing fiction for a computer age⁴ ». Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur les caractéristiques esthétiques attribuées au réalisme magique au fil de ses définitions en commençant par celles des pionniers, l'Allemand Franz Roh et les Flamands Johan Daisne et Hubert Lampo, pour voir ensuite celles des théoriciens les plus récents dont Amaryll Chanady, Jean Weisgerber et Wendy B. Faris. Les définitions de ces derniers ont l'avantage de la distance historique qui leur permet de mieux circonscrire la problématique. Ils évitent la fébrilité de la naissance de l'esthétique alimentée par les enjeux socioculturels qu'elle a eus jadis, et qu'elle traîne parfois encore dans son sillon⁵. Tout en expliquant les caractéristiques de chacune des définitions étudiées, nous nous permettrons de

² Carlos Fuentes, *Le sourire d'Érasme : Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, Paris, Gallimard (Le Messager), 1992, p. 28.

³ Daniel-Henri Pageaux, « Préface », Charles W. Scheel, *Réalisme magique*, p. 9.

⁴ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments*, p. 86.

⁵ Les ouvrages dirigés par Jean Weisgerber et Lois Parkinson Zamora, respectivement intitulés *Le réalisme magique : roman, peinture, cinéma* et *Magical realism : theory, history, community*, proposent des résumés clairs et riches de l'évolution historique du terme *réalisme magique* et des problématiques soulevées par sa théorisation.

les alimenter avec des passages d'autres auteurs et théoriciens qui suivent la même orientation, mais que nous avons choisi de ne pas aborder plus longuement dans notre développement.

C'est en 1925 que le critique d'art Franz Roh utilise pour la première fois l'expression *magischer realismus* pour qualifier un type de peinture qui revient au réalisme, après la période plus abstraite de l'art expressionniste. L'article « Nach-Expressionismus, Magischer Realismus : Probleme der neuesten Europäischen Malerei⁶ » porte sur une esthétique picturale, ce qui fait que certains éléments de définition effectuent difficilement le passage à la littérature. Néanmoins, ce texte demeure fondamental puisqu'il jette les bases du réalisme magique⁷.

Le point sans doute le plus important dans la démonstration de Roh consiste en l'explication d'une magie qui serait présente dans le monde réel, quotidien, de façon latente : « the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it⁸ ». Dans cette citation, Roh cherche à démontrer que le mystère du monde n'est pas vertical, ou transcendant. En fait, le magique s'oppose ici au mystique. La magie, donc, est à portée de main dans le monde quotidien. Les peintres du post-expressionnisme allemand utilisent, selon Roh toujours, des « techniques that endow all things with a deeper meaning and reveal mysteries that always threaten the secure tranquility of simple and ingenuous things⁹ ». La nature ontologique de la magie du réalisme magique – une magie qui fait partie intégrante du

⁶ Publié à Leipzig, chez Klinkhardt et Biermann.

⁷ La traduction à laquelle nous faisons référence est celle de Zamora et Faris dans *Magical Realism*. Cette traduction est sujette à quelques imprécisions puisqu'elle est d'abord celle d'une autre traduction, de l'allemand vers l'espagnol, publiée dans la *Revista de Occidente* en 1927. C'est d'ailleurs ce que déplore Charles W. Scheel dans *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, p. 22. Cela dit, les grandes lignes du développement sont indemnes.

⁸ Franz Roh, « Magic Realism : Post-Expressionism », dans Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.), *Magical Realism*, Durham & Londres, Duke University Press, 1995, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

monde réel – demeure possiblement le seul consensus au sein de la théorie. C'est elle qui permet la proximité, l'intrication même, du prosaïque et du poétique. La posture de l'écrivain réaliste magique s'apparente à bien des égards à celle des romantiques du XIXe siècle, en particulier à celles de Victor Hugo et Arthur Rimbaud. Il lui est donné de percevoir mieux le monde réel, d'en retirer plus que le commun des mortels et d'accéder éventuellement à la magie intrinsèque de ce monde. Pour Luis Leal, un des théoriciens de l'Amérique latine, le réalisme magique consiste surtout en une attitude devant la réalité qui permet de percevoir la part d'extraordinaire dans le quotidien. « In magical realism the writer confronts reality and tries to untangle it, to discover what is mysterious in things, in life, in human acts¹⁰. » De même, l'écrivain haïtien Jacques-Stephen Alexis milite pour « un art soucieux de traduire le merveilleux du réel par le biais de l'imagination¹¹. » Dans la lignée de l'analogie avec l'ascendant romantique, il est possible d'apprécier l'élément spirituel qui sous-tend cette attitude particulière. De fait, beaucoup de théoriciens et de praticiens du réalisme magique s'accordent pour dire que la foi du lecteur en une épaisseur de la matière, prête à irradier une magie jusque-là refusée par un regard rationnel, est primordiale pour l'accomplissement de la fiction. Par ailleurs, une partie de l'article de Roh porte sur les qualités spirituelles qu'acquiert l'objet représenté dans le réalisme magique allemand.

La magie de l'art réaliste magique tel que défini par Franz Roh résulte de deux caractéristiques principales : l'objectivité et l'objectalité. Le désir d'impartialité dont est animé l'œuvre participe du réalisme, mais ce nouveau monde « is still alien to the current idea of Realism¹². » L'objectivité de la représentation est perçue principalement dans la minutie et la

¹⁰ Luis Leal, « Magical Realism in Spanish American Literature », dans Zamora et Faris (dir.), *Magical Realism*, p. 121.

¹¹ Charles W. Scheel, *Réalisme magique*, p. 76.

¹² Franz Roh, « Magic Realism : Post-Expressionism », p. 17.

précision des détails. Roh analyse l'intérêt pour la miniature que les peintres post-expressionnistes représentent « with a penetrating and meticulous lucidity¹³. » Il précise que l'apparente sobriété, due à la précision des artistes, révèle bientôt la richesse de l'objet. Il se trouve que la magie, ou l'étrange, est souvent le fruit d'une accumulation de détails de prime abord réalistes, mais dont le foisonnement rend bizarre ce qui était jusque-là familier. L'exploitation du détail s'observe tant en peinture qu'en littérature. Angel Flores, théoricien du début des années cinquante, pense que l'intérêt pour le détail explique l'emploi fréquent de la forme policière par les auteurs réalistes magiques : « Their mathematical precision and perspicacity may account for their strong aversion to all flabbiness, either stylistic or emotional¹⁴. » Néanmoins, la froideur et l'abstraction intellectuelles ne peuvent être envisagées comme des caractéristiques déterminantes de l'esthétique, puisqu'elles ne se rapportent qu'à certains auteurs, notamment Jorge Luis Borges et Italo Calvino.

Quant à l'objectalité dans la définition de Roh, elle consiste en une forte présence des objets, le monde matériel se développant avec la même richesse mystérieuse que le monde humain. C'est là que croît la part d'inexplicable de l'esthétique. L'objet relève d'une émotion fondamentale et requiert une représentation qui y correspond¹⁵. Selon Roh, une telle dévotion pour l'objet touche à l'*existence* en ce qu'elle permet d'éprouver la complexité du monde. L'objectalité comme qualité trouve écho, en littérature, dans la préférence des auteurs pour une représentation statique du réel. La prose offre, de fait, de nombreux passages qui peuvent apparaître comme des *tableaux* ou des *instantanés* qui interviennent dans un ralentissement, comme si le mouvement était suspendu.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ Angel Flores, « Magical realism in Spanish American fiction », dans Zamora et Faris (dir.), *Magical Realism*, p. 116.

¹⁵ Franz Roh, « Magic Realism : Post-Expressionism », p. 19.

L'étrangeté de l'œuvre ne tient pas seulement à la finesse de sa représentation, elle réside aussi dans ce que Roh qualifie de « New Space » : « the *feeling of space* has changed¹⁶ ». Les peintres réalistes magiques effectuent un travail sur la profondeur de la toile en juxtaposant notamment le lointain et le rapproché. Ce qui apparaît aussi problématique dans leurs œuvres, c'est la direction du regard posé sur l'objet, celui du peintre, comme celui du spectateur. Il y a une véritable pénétration du tableau opérée par le regard. Ainsi, il en résulte une indistinction entre ce qui appartient à l'œuvre – le sujet de la création – et ce qui y est extérieur – le créateur et le récepteur. Selon Roh, les artistes du courant post-expressionniste (ou réaliste magique) ont perçu « how to penetrate deeply into the distance, how to "really" enter into the picture¹⁷. » Ultérieurement, dans ses manifestations littéraires, l'esthétique réaliste magique demeure concernée par le questionnement des niveaux métadiégétique et diégétique et donne à lire la perméabilité de la frontière entre le réel et la fiction. Le regard est fondamental dans l'appréhension du réel par les auteurs. Dans *Le Rideau*, Milan Kundera exprime la nature d'un tel regard :

Plus on observe attentivement, obstinément une réalité, mieux on comprend qu'elle ne réponde pas à l'idée que tout le monde s'en fait; sous un long regard de Kafka, elle se révèle de plus en plus déraisonnable, donc irraisonnable, donc invraisemblable. C'est ce regard avide posé longuement sur le monde réel qui a conduit Kafka, et d'autres grands romanciers après lui, par-delà la frontière du vraisemblable¹⁸.

Certains théoriciens, notamment Angel Flores, considèrent l'œuvre de Kafka comme l'une des premières manifestations du réalisme magique. La citation de Kundera révèle que c'est l'observation prolongée, maniaque, du réel qui permet à l'auteur réaliste magique (même si Kundera ne recourt pas directement à l'expression) de percevoir l'irrationnel. Le réalisme

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸ Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 90-91.

magique requiert un regard d'une acuité extraordinaire. Jünger qualifie cette vision de « stéréoscopique¹⁹ », donc une vision qui rend le relief perceptible. Le regard microscopique, comme le regard du fou, posé sur le monde rend étrange ce qui ne l'était pas; d'où l'intérêt pour la miniature souligné par Roh. Selon Raymond Trousson, dans son article « Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique », « une vision parcellaire favorise l'autonomie inquiétante de l'objet²⁰. » L'imaginaire de l'auteur est donc projeté sur le réel et révèle une nouvelle dimension au monde matériel ou végétal. Le *new space* consiste, en définitive, en un changement de perspective qui met de l'avant la distance, émotive et spatiale, du sujet à l'objet, qui est incidemment regardé sous un nouvel éclairage.

Franz Roh a surtout le mérite de donner le coup d'envoi à l'appellation « réalisme magique » et d'établir les bases de cette nouvelle magie immanente au monde réel. Dès 1926, Massimo Bontempelli répand le « *realismo magico* » en Italie, animé par le refus du tragique et la promotion de la joie de vivre²¹. Rapidement toutefois, l'auteur bifurque vers de nouveaux idéaux et la nature très métaphysique de son discours s'éloigne de ce que nous considérons aujourd'hui comme l'art réaliste magique. En Amérique latine, l'expression commence à faire son chemin après la publication d'un numéro de la *Revista de Occidente* dirigé par José Ortega y Gasset, qui y introduit, en 1927, le texte de Roh. Dans les années quarante, aux Pays-Bas, Johan Daisne et Hubert Lampo, inspirés pas l'écrivain Allemand Ernest Jünger, poétisent le « *magisch-realisme* ».

Les deux auteurs flamands sont les premiers à envisager le réalisme magique comme un phénomène international, « qu'ils conçoivent même volontiers comme dégagé de toute

¹⁹ Henri Plard, « Les pays de langue allemande », dans Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique*, p. 49.

²⁰ Raymond Trousson, « Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique? », *Ibid.*, p. 40.

²¹ Pierre Van Bever, « "Metafisica", réalisme magique et fantastiques italiens », *Ibid.*, p. 75.

contingence historique²². » Les théoriciens du réalisme magique sont majoritairement des Américains, si bien que l'apport de Daisne et Lampo est souvent négligé. C'est pourquoi nous avons choisi de consacrer quelques lignes à leurs principales idées. Du reste, il nous semble pertinent, puisque Julien Gracq est d'origine française, de nous intéresser plus longuement aux racines européennes de l'esthétique.

Pour Daisne et Lampo, le réalisme magique est nourri par un fort idéalisme qui n'est pas sans lien avec le romantisme. En effet, pour les deux écrivains, le réalisme magique se présente comme le médium de représentation d'un monde et d'un homme finalement authentiques, rendus à leur complétude. Ainsi, le réalisme magique est une quête de l'essence des choses. Chez Daisne plus précisément, l'art a pour finalité « de faire entrevoir des vérités dernières sur l'homme et sur la vie, de suggérer en quelque sorte l'intuition des essences, monde supérieur renfermant la clé de notre existence²³. » Si nous faisons abstraction de la métaphysique qui sous-tend la démarche de Daisne, nous sommes à même d'apprécier l'écho chez les autres théoriciens de l'argument d'authenticité. C'est-à-dire que les praticiens du réalisme magique revendiquent tous de donner à lire un monde qui retrouve sa richesse et un homme en accord avec son mystère et sa raison²⁴. Quant à Hubert Lampo, s'il est moins enclin que Daisne à céder au mysticisme pour asseoir sa démarche créatrice, il admet néanmoins que son écriture est « une activité aussi peu raisonnée que structurée, plutôt un travail de l'imagination au cours duquel s'expriment organiquement des vérités individuelles et/ou collectives qui, tout au moins de prime abord, dépassent notre entendement²⁵. » Dans le

²² Michel Dupuis, « Flandre et Pays-Bas », *Ibid.*, p. 90.

²³ *Ibid.*, p. 92.

²⁴ De fait, le « réalisme merveilleux des Haïtiens » tel que définit par Jacques-Stephen Alexis se propose ultimement d'« atteindre à l'humain, à l'universel et à la vérité profonde de la vie ». Cela dit, le militantisme politique socialiste d'Alexis oriente l'ensemble de sa proposition esthétique et ne saurait informer une vision du réalisme magique désireuse de transcender les limites nationales. Charles W. Scheel, *Réalisme magique*, p. 79.

²⁵ Michel Dupuis, « Flandre et Pays-Bas », p. 94.

monde réaliste magique, la curiosité que suscitent les phénomènes est, j'emprunte la formule à Alejo Carpentier²⁶, rarement récompensée par une compréhension complète. Aussi importe-t-il que le lecteur fasse preuve d'une grande confiance en l'auteur afin de cheminer, presque à l'aveugle, dans la fiction : « once the reader accepts the *fait accompli*, the rest follows with logical precision²⁷. » L'auteur demande donc au lecteur de renouer avec toutes les possibilités de l'imaginaire de l'enfant qui ne requiert de justification ni logique ni psychologique aux événements étranges²⁸. La posture *naïve* de la réception de la littérature réaliste magique est déterminante dans certaines théories, notamment celle de Wendy B. Faris que nous étudierons plus loin.

L'intégrité comme argument esthétique s'inscrit dans l'approche d'abord *réaliste* du projet. Aussi, Daisne insiste-t-il sur l'importance d'un dosage étudié entre les éléments de rêve et de magie et la matrice réaliste du texte. Vers la fin des années cinquante, l'art de Daisne tend à évacuer de plus en plus le fantastique pour exploiter une magie qui incombe presque exclusivement au style. Il cherche « à harmoniser le point de vue de l'enfant avec la sagesse de l'homme mûr²⁹. » En dépouillant peu à peu sa prose des événements fantastiques, il rejoint la pratique de son compatriote belge Franz Hellens, auteur des *Nouvelles réalités fantastiques* et de l'essai *Le fantastique réel*. C'est du travail d'esthète de l'écrivain avec son matériau, le langage, que peut éventuellement surgir la magie : « il s'agit donc, dans l'état le plus lucide du phénomène poétique, de faire perdre aux mots leur sens littéral³⁰. » Hellens ajoute en outre

²⁶ Alejo Carpentier, « On the marvelous real in America », dans Zamora et Faris (dir.), *Magical Realism*, p. 80.

²⁷ Angel Flores, « Magical Realism in Spanish American fiction », p. 115.

²⁸ Luis Leal, « Magical Realism in Spanish American literature », *Ibid.*, p. 123.

²⁹ Michel Dupuis, « Flandre et Pays-Bas », p. 94.

³⁰ Franz Hellens, *Le fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1967, p. 51.

que « l'imagination poétique est le principal moteur du fantastique réel³¹ ». Il explique comment la minutie et la lenteur peuvent faire émaner un merveilleux latent dans le réel :

C'est ici la place d'une sorte de fantastique continu ou de réalisme envoûtant; une sorte de transfiguration momentanée par petites touches, de l'objet qui éclate, scintille ou se fait miroir; [...] un geste spontané de la main, une attitude du corps commandent à l'univers entier; un simple regard où la pupille dilatée projette une clarté magique sur un paysage à propos découvert devient lui-même ce paysage [...] ³²

Ce type de réalisme magique plus discret, moins euphorique, pratiqué par Daisne et Hellens, pourrait s'apparenter à ce que Charles W. Scheel nomme le « réalisme merveilleux » et qui, pour lui, demeure distinct du réalisme magique. Selon Scheel, le réalisme merveilleux est notamment caractérisé par « un discours extraordinairement poétique³³ » et par la fusion des deux codes opposés qui le composent. Nous reviendrons plus avant sur la théorie de Scheel lorsque nous aborderons celle d'Amaryll Chanady présentée dans *Magical realism and the fantastic : Resolved versus unresolved antinomy*. Pour l'instant, retenons que ce réalisme magique – celui qui met en scène une magie qui émane du style plutôt que d'événements proprement fantastiques – est celui qui est le plus susceptible d'incorporer à sa matière l'œuvre de Julien Gracq.

Après Daisne et Lampo, la théorisation du réalisme magique se limite presque exclusivement à l'Amérique. Alejo Carpentier, en 1949, publie la célèbre préface au roman *El reino de este mundo* intitulée « *Lo real maravilloso americano* ». Carpentier est le nom qui vient aux lèvres presque de façon systématique lorsqu'il est question de réalisme magique, pourtant, le « réel merveilleux », selon Carpentier, ne saurait faire référence à ce qui est étranger à l'Amérique, voire strictement à l'Amérique latine. À cause de cette restriction, mais

³¹ *Ibid.*, p. 57.

³² *Ibid.*, p. 70.

³³ Charles W. Scheel, *Réalisme magique*, p. 113.

surtout parce que le *real maravilloso* désigne une réalité extérieure à la littérature, il nous semble préférable d'exclure les manifestes de Carpentier dans le cadre de cette étude³⁴. D'autres, que nous avons déjà croisés dans notre développement, tels que Angel Flores, Jacques Stephen Alexis et Luis Leal poursuivent le défrichage du terrain encore obscur du réalisme magique. Enfin, une nouvelle génération critique s'intéresse, à partir des années quatre-vingt, à cette esthétique dont le corpus est grandissant et dont la théorie soulève la polémique au sein du milieu critique. En 1985, Amaryll Chanady publie *Magical realism and the fantastic : Resolved versus unresolved antinomy*. Dans cette étude, elle procède à une distinction entre le fantastique et le réalisme magique. Sa pratique échappe à la tendance culturaliste qui était jusque-là la norme dans les cercles critiques américains. Les deux *modes narratifs* sont définis par rapport à deux critères : le type d'antinomie qu'il représente et la réticence de l'auteur.

Le fantastique et le réalisme magique mettent en présence deux codes opposés a priori, soit le naturel et le surnaturel. Selon Chanady, l'antinomie demeure irrésolue dans le cas de la fiction fantastique alors qu'elle se résout dans le réalisme magique. Sa définition du fantastique est, à peu de choses près, celle de Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique* :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...]

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un

³⁴ Pour plus de détails, consulter le chapitre « L'impasse théorique des manifestes culturels d'Alejo Carpentier » dans *Réalisme magique et réalisme merveilleux* de Charles W. Scheel.

genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel³⁵.

La définition de Todorov permet entre autres de distinguer le merveilleux et le fantastique et de mettre de l'avant la notion d'hésitation qui demeure fondamentale tant dans la théorisation du réalisme magique que dans celle du fantastique. Même si Chanady préfère le terme d'antinomie, sa démarche reste très similaire à celle de Todorov, à cela près qu'elle s'attarde aux moyens narratifs alors que Todorov cerne de plus près les effets sur le lecteur. Les deux types d'antinomie d'Amaryll Chanady sont ainsi définis :

Both magical realism and the fantastic are characterized by coherently developed codes of the natural and the supernatural [...]. But while in the fantastic the supernatural is perceived as problematic, since it is patently antinomious with respect of the rational framework of the text, the supernatural in magical realism is accepted as part of reality³⁶.

Donc, dans le mode fantastique, le lecteur demeure dans le doute et l'hésitation, alors que dans le réalisme magique, il est amené à dépasser la dualité des codes pour les intégrer dans une même représentation cohérente du réel. La résolution – ou la non-résolution – de l'antinomie repose exclusivement sur le traitement des événements par le narrateur. La réticence de l'auteur à donner des informations agit de façon différente selon les modes :

While it creates an atmosphere of uncertainty and disorientation in the fantastic, it facilitates acceptance in magical realism. In the one, it makes the mysterious more unacceptable, and in the other, it integrates the supernatural into the code of the natural, which must redefine its borders³⁷.

Donc, dans le réalisme magique, le monde réel et le monde magique se côtoient sans heurts et sans hiérarchie et la réalité s'en trouve enrichie et élargie. L'équivalence des codes fantastique

³⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, (Poétique), 1970, p. 29.

³⁶ Amaryll Chanady, *Magical realism and the fantastic : Resolved versus unresolved antinomy*, New York & London, Garland, (Comparative Literature), 1985, p. 30.

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

et réaliste passe par la focalisation. C'est-à-dire que le narrateur s'abstient de donner des informations sur les phénomènes surnaturels et les présente comme conformes à une vision objective de la réalité. Chanady cite en exemple la célèbre ascension de Remedios la Belle dans *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez – ce roman sert presque systématiquement d'appui à toutes les entreprises de théorisation du réalisme magique. Chanady remarque que la scène, racontée alors par un narrateur omniscient, n'est pas présentée comme merveilleuse, mais s'inscrit dans la vision cohérente et objective qui est celle de l'auteur. Ensuite, quand l'événement est focalisé par les personnages, on parle de « prodige », puis de « miracle³⁸ ». Même si les personnages démontrent de la perplexité, la voix narrative à laquelle le lecteur accorde l'autorité est celle du narrateur, si bien qu'il s'adapte au code proposé par cette figure. « The description of a supernatural event as normal eliminates the antinomy between the real and the supernatural on the level of the text, and therefore also resolves it on the level of the implied reader³⁹. » L'auteur réaliste magique ne donne jamais d'explications rationnelles à un événement magique, pas plus qu'il ne se sent le besoin de justifier des personnages dont les croyances ou le mode de vie sont parfois archaïques. Il se caractérise aussi par l'étendue de son bagage culturel ne serait-ce que par l'importance du jeu intertextuel qui sous-tend habituellement les fictions réalistes magiques, avec pour conséquence qu'on ne peut pas supposer qu'il partage les croyances irrationnelles de ses protagonistes. Ainsi, selon Charles W. Scheel, « la voix narrative n'est pas fiable⁴⁰ ». Chanady analyse le contrat de lecture proposé dans *Hommes de maïs* du romancier guatémaltèque Miguel Angel Asturias : « Since no rational focalizer invalidates the authenticity of the phenomena as perceived by indigenous protagonists, the reader enters into a

³⁸ Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968, p. 227.

³⁹ Amaryll Chanady, *Magical realism and the fantastic*, p. 36.

⁴⁰ Charles W. Scheel, *Réalisme magique*, p. 91.

clearly defined and unambiguous "contract" with the author⁴¹. » Certes, le lecteur d'une œuvre réaliste magique scelle un pacte avec l'auteur implicite qui l'engage dans une démarche ludique ordonnée, mais il reste à savoir si cet accord est aussi clair que Chanady le prétend. Elle souligne les possibilités infinies ouvertes par le mode magico-réaliste : « Nothing is questioned in a narrative which posits nothing as exclusively real, since the logically possible is as valid as the impossible⁴². » La liberté irréductible offerte par l'esthétique est un attrait majeur tant pour le lecteur que pour l'auteur.

La théorie d'Amaryll Chanady est intéressante parce qu'elle examine de près la construction narrative du récit réaliste magique. Comme le mentionne Charles W. Scheel, la proposition de Chanady s'insère dans un « imbroglio terminologique, épistémologique et idéologique, caractérisant la critique latino-américaine autour de la notion de *realismo mágico*⁴³. » Son approche a donc la grande qualité d'évacuer toutes préoccupations qui pourraient transcender l'œuvre littéraire elle-même. Cela dit, le réalisme magique ne saurait être réduit à une approche exclusivement narratologique. Inspiré par la démarche de Chanady, Scheel propose de distinguer entre deux modes qui lui semblent suffisamment différents pour avancer une nouvelle terminologie : le réalisme magique (conforme à la définition de Chanady) et le réalisme merveilleux.

Si le réalisme magique de Chanady se caractérise par la résolution de l'antinomie entre les codes naturel et surnaturel qui composent le récit, le réalisme merveilleux de Scheel va au-delà de cette conciliation pour proposer une « fusion » des deux codes. Il suggère que dans le réalisme merveilleux, c'est le code du mystère qui intervient, contrairement au code du surnaturel de Chanady. Ce qui semble retenir son attention, plus encore que la nature du code,

⁴¹ Amaryll Chanady, *Magical realism and the fantastic*, p. 42.

⁴² *Ibid.*, p. 118.

⁴³ Charles W. Scheel, *Réalisme magique*, p. 98.

c'est l'opposition entre, d'une part, un ludisme ou un « absurde humoristique⁴⁴ » et, d'autre part, un lyrisme inquiétant traduit dans un style fortement poétique. « Le texte magico-réaliste pose un narrateur fantasque. En résolvant une antinomie criante par l'esquive, il la fait endosser au lecteur⁴⁵. » Scheel va même jusqu'à affirmer que pour une partie du lectorat, les auteurs de textes magico-réalistes « sont de grands enfants ou de doux rêveurs⁴⁶. » D'ailleurs, Fuentes a une belle formule pour synthétiser la magie de *Cent ans de solitude* : « García Márquez parvient à combiner l'émerveillement des premiers découvreurs et l'ironie des derniers : nous-mêmes⁴⁷. » La voix narrative du réalisme merveilleux est tout autre puisque dans celui-ci « l'exaltation auctoriale implique précisément une empathie généralisée entre narrateur et héros⁴⁸ ». Tout semble ici se jouer dans la distance plus ou moins importante de l'auteur à son objet.

Le style est un élément primordial dans la démarche de Scheel. C'est grâce à une manipulation fine du matériau langagier que l'auteur arrive à fondre l'un dans l'autre, presque imperceptiblement, le code réaliste et le code mystérieux « dans un discours extraordinairement poétique à tous les niveaux de la narration⁴⁹. » La « réticence de l'auteur » présentée par Chanady comme fondamentale dans le développement du réalisme magique, s'oppose, dans le cas du réalisme merveilleux, à « l'exaltation auctoriale ». À ce point précis, le développement de Scheel commence à être un peu plus hasardeux. Selon lui, l'histoire, dans le texte réaliste merveilleux, « est l'objet d'une vision exaltée, traduite en un langage d'une poésie tendant au lyrisme⁵⁰. » Scheel demeure assez vague dans ce qu'il entend par

⁴⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁷ Carlos Fuentes, *Le sourire d'Érasme*, p. 22.

⁴⁸ Charles W. Scheel, *Réalisme magique*, p. 112.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 116.

« exaltation », sinon qu'elle se traduit par « l'infiltration du discours narratif par l'exaltation d'une voix auctoriale⁵¹. » Aussi, le texte est caractérisé par la très grande proximité sentimentale de l'auteur, du sujet et de l'objet. De plus, « les textes illustrant ce mode relèvent [...] à la fois du roman et de la poésie⁵². » Dans l'étude, des textes de Jean Giono et de William Faulkner servent d'appui au développement du modèle réaliste merveilleux. Le réalisme magique, selon le modèle de Chanady, est exemplifié en contrepartie par *La jument verte* de Marcel Aymé. Scheel mentionne qu'il souhaite ne pas préciser davantage la notion d'exaltation « afin de ne pas encombrer ou limiter inutilement [son] modèle⁵³. » Ce dernier critère nous semble poser problème principalement à cause du flou théorique qu'il comporte.

L'étude de Scheel permet néanmoins d'entraîner le réalisme magique dans de nouvelles voies et d'envisager un élargissement du corpus. En dépit de cet intérêt, nous demeurons réticente face à la proposition d'une nouvelle terminologie. Si nous avons choisi de l'aborder malgré nos réserves, c'est parce que la forme de réalisme magique qu'il explore sous l'appellation de « réalisme merveilleux » nous semble s'apparenter, au moins en partie, aux récits en prose de Julien Gracq. D'ailleurs, il n'existe qu'une seule étude qui admet Julien Gracq dans la barque du réalisme magique et elle se trouve dans le collectif dirigé par Jean Weisgerber et publié en 1987 par le Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles.

Dans *Le Réalisme magique : roman, peinture, cinéma*, Jean Weisgerber propose une définition qui demeure encore aujourd'hui la plus à même de définir brièvement et clairement ce qu'il est convenu de nommer le réalisme magique :

⁵¹ *Ibid.*, p. 116.

⁵² *Ibid.*, p. 119.

⁵³ *Ibid.*, p. 117.

Le réalisme magique n'est ni un mouvement d'avant-garde, ni même une école, mais un simple courant littéraire groupant des écrivains isolés et qui s'insère dans le réalisme élargi du XX^e siècle. Tout en étant très attentif à l'aspect sensible des choses, il professe une conception totalisante de l'univers, ne fût-ce qu'en soulignant leurs "correspondances". De plus, il s'efforce d'appréhender par l'intellect, l'intuition ou l'imagination leur fond ontologique (métaphysique, religieux, mythique), lequel sous-tend, informe, enrichit ou sape, selon les cas, la réalité empirique. Immanente aux objets, ou à l'observation, sa magie s'oppose aux postulats sur la réalité, la perception et la logique en honneur au milieu du siècle dernier, et jugés désormais trop étroits⁵⁴.

Sans doute le terme de « courant littéraire » mériterait-il d'être réévalué parce qu'il donne le sentiment d'un groupe d'individus rassemblés autour d'une même pensée, alors que le réalisme magique est davantage une esthétique que les auteurs exploitent occasionnellement, et avec une recrudescence marquée à partir de l'après deuxième Guerre mondiale, les premières manifestations de l'esthétique remontant au début du XX^e siècle alors que le système de pensée positiviste s'effondre⁵⁵. Au sein de ce grand courant, Weisgerber identifie deux tendances principales : européenne et américaine; ce découpage n'est toutefois pas aussi rigide qu'il y paraît :

Apparaissent ainsi les deux grandes variétés du réalisme magique. La « savante » qui s'appuie sur l'art et la spéculation pour illuminer, rebâtir même un univers conjectural au départ est, avant tout, l'apanage des écrivains européens, mais Borges y ressortit à l'occasion. Quant à l'espèce collective, mythique ou folklorique, on la rencontre spécialement en Amérique hispanique, quoiqu'elle se soit répandue ailleurs⁵⁶.

Dans la pratique, la veine savante et la veine folklorique peuvent être métissées. D'ailleurs, les tentatives de subdivision du corpus par les théoriciens sont rendues presque inutiles par la très grande latitude de création des auteurs qui exploitent tous les registres et explorent tant les

⁵⁴ Jean Weisgerber (dir.), « La locution et le concept », *Le Réalisme magique*, p. 27.

⁵⁵ Raymond Trousson, « Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique », *Ibid.*, p. 38.

⁵⁶ Jean Weisgerber (dir.), « Bilan provisoire », *Ibid.*, p. 218.

mythes que la logique comme foyers de l'étrange. Weisgerber remarque que l'esthétique se développe de façon simultanée dans différentes parties du globe sans que les auteurs aient de contact direct. Le « polygénisme⁵⁷ » participe des différends qui existent quant à la signification du syntagme « réalisme magique ». En Europe, l'émergence de récits qui mêlent à une trame réaliste des éléments merveilleux se produit généralement en réaction contre les avant-gardes en place, lorsque celles-ci atteignent leur moment le plus fort. Le réalisme magique se développe ainsi en réaction contre le surréalisme en France, contre le futurisme en Italie, contre l'expressionnisme en Allemagne, et ainsi de suite. Cependant, cette réaction « va de pair avec l'emprunt, et se dessine du reste différemment selon l'avant-garde nationale dominante⁵⁸ », d'où ses formes multiples. Il est important d'ajouter que le réalisme magique ne s'inscrit pas lui-même dans une logique d'avant-garde. En règle générale, il n'est pas, sauf quelques exceptions en Amérique latine, manifestaire ou véhément. D'ailleurs, les auteurs désirent renouer avec le folklore, la mythologie et l'histoire. Cette attitude d'accueil envers le passé historique et culturel s'inscrit donc plutôt dans une logique de continuité que de rébellion.

L'ouvrage de Weisgerber explore plusieurs zones littéraires et soumet à l'analyse un nombre impressionnant de textes qui viennent de plusieurs pays : l'Italie, la Pologne, l'Espagne, la France, l'Angleterre, le Canada, l'Amérique du Sud, les États-Unis, l'Allemagne, etc. En ce qui a trait à l'histoire du réalisme magique, c'est un livre très fouillé. Michel Dupuis et Albert Mingelgrün y tracent l'esquisse d'une poétique, mais l'apport théorique demeure assez mince.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 216.

Plus récemment, dans *Ordinary Enchantments*, Wendy B. Faris offre une étude informée et une théorisation flexible du réalisme magique. Dans son introduction, elle définit brièvement le réalisme magique comme une esthétique « [that] combines realism and the fantastic so that the marvelous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them⁵⁹. » La nature ontologique de la magie – la même qui préside à la définition de Franz Roh – s’oppose ici à un merveilleux occulte, transcendant. Plus largement, on constate que le réalisme magique questionne une frontière. C’est-à-dire qu’il brouille les distinctions entre le réalisme et le fantastique; mais, plus encore, et c’est ce que nous verrons, entre le passé et le présent, entre le monde des morts et le monde des vivants, entre le règne végétal et le règne animal, et ainsi de suite. Tout ce qui paraissait jusque-là appartenir à des sphères distinctes est mélangé et questionné. Faris présente ensuite une définition plus exhaustive du réalisme magique qui se développe suivant cinq caractéristiques :

As a basis for investigating nature and cultural work of magical realism, I suggest five primary characteristics of the mode. First, the text contains an "irreducible element" of magic; second, the descriptions in magical realism detail a strong presence of the phenomenal world; third, the reader may experience some unsettling doubts in the effort to reconcile two contradictory understandings of events; fourth, the narrative merges different realms; and, finally, magical realism disturbs received ideas about time, space, and identity⁶⁰.

On constate que la définition recoupe certains aspects de celles que nous avons étudiées précédemment; notamment la magie, le doute et l’importance des descriptions.

L’élément irréductible de magie consiste ici en un phénomène qui ne saurait être expliqué par les lois du système de pensée occidental empirique. Le merveilleux peut émaner d’un fond mythique, religieux ou folklorique par exemple. L’élément de magie s’insère

⁵⁹ Wendy B. Faris, *Ordinary enchantments*, p. 1.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

toujours dans un cadre résolument réaliste, et c'est davantage le choc des deux codes qui déstabilise que l'irrationnel pris pour lui-même. L'avènement du fantastique dérange la causalité attendue par le contrat de lecture d'abord réaliste. De sorte que, dans cette définition du réalisme magique, la magie, comme première caractéristique, est indissociable de la seconde caractéristique, soit la présence marquée du monde phénoménal amené par les descriptions : « this is the realism in magical realism, distinguishing it from much fantasy or allegory⁶¹. » Néanmoins, cette technique, d'abord héritée du réalisme, sert aussi le fantastique dans la mesure où, dans maints passages, c'est l'accumulation de détails qui rend étrange l'objet ou le paysage décrit, bien qu'il demeure fondamentalement réaliste. Les descriptions confortent aussi les éléments fantastiques qui ne sont pas limités à une simple mention, mais qui sont au contraire longuement détaillés. Faris mentionne que cette utilisation particulière des descriptions continue et renouvelle la tradition réaliste. « Because these magical details represent a clear departure from realism, detail is freed from a traditionally mimetic role to a greater extent than it has been before⁶². » En ce sens, le réalisme magique se présente comme une esthétique qui récupère certains éléments d'esthétiques différentes pour les amalgamer et produire du neuf. Suivant cette logique de transfert des outils d'un code vers l'autre, il advient parfois que le réel soit appréhendé d'une façon inattendue, bizarre, par un personnage, créant ainsi un effet de magie qui est causé simplement par la singularité du point de vue présenté : « a circumstance that normalizes the magical event but also defamiliarizes, underlines, or critiques extraordinary aspects of the real⁶³. » Ainsi, l'étrange devient *normal* et le réel bizarre. La présence du monde phénoménal est inscrite de surcroît par l'introduction de dates ou de noms de lieux existants qui entérinent le réalisme. Les référents culturels ou historiques

⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶² *Ibid.*, p. 14.

⁶³ *Ibid.*, p. 13.

sont presque toujours soumis à une relecture qui tend à s'éloigner des *grands récits* admis généralement par l'opinion publique. C'est une des raisons qui font du réalisme magique une esthétique particulièrement vivante dans les contextes postcoloniaux.

Dans son dessein de récupération et de relecture, le réalisme magique s'abreuve à toutes les mythologies, tant populaires que gréco-latine ou judéo-chrétienne. Si bien que nous avons parfois l'impression d'être devant la manifestation d'une forme de syncrétisme religieux et culturel. À cet égard, Wendy B. Faris pense que le réalisme magique peut être vu « as a manifestation of a perennial cultural need, for sense of contact with cosmic forces that extend beyond material reality and the individual and for discourses that accommodate that contact⁶⁴. » Les fictions offrent une nouvelle réponse à l'incompréhension du monde par l'homme et, en ce sens, endossent une fonction similaire à celle du mythe.

Le doute comme caractéristique propre au réalisme magique fait écho à l'hésitation de Todorov ainsi qu'à l'antinomie chez Chanady. Néanmoins, Faris s'assure d'offrir une définition plus malléable que la conceptualisation de Chanady, qu'elle juge intéressante, mais rigide et d'une efficacité faible dans l'étude des textes. « A third quality of magical realism is that before categorizing the irreducible element as irreducible, the reader may hesitate between two contradictory understandings of events, and hence experience some unsettling doubts⁶⁵. » L'hésitation est la même que celle qui est à l'œuvre dans le mode fantastique défini selon Todorov. Or, au terme de la période de doute, il y a, en guise de résolution, un élargissement du réel, à présent à même d'accueillir la magie dans son irréductibilité.

Nous avons déjà abordé brièvement la pénétration des univers qui s'opère dans le réalisme magique et qui constitue la quatrième caractéristique dans la définition de Faris. « In

⁶⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

term of cultural history, magical realism often merges ancient or traditional – sometimes indigenous – and modern worlds. Ontologically, within the texts, it integrates the magical and the material. Generically, it combines realism and the fantastic⁶⁶. » Afin d'imager son propos, elle propose d'envisager le réalisme magique à l'instar d'un miroir à deux faces placé à l'intersection de deux mondes. L'architecture, donc, de l'esthétique réaliste magique parvient à bâtir des ponts entre divers univers discursifs, temporels ou géographiques par exemple. L'univers fictionnel et la réalité sont ainsi interrogés l'un par l'autre : « magical realism also blurs the boundary between fact and fiction⁶⁷. » Le réalisme magique opère donc une interpénétration des mondes de la fiction et du réel. À plus petite échelle, d'autres procédés ont un effet similaire. Notamment, le « dérèglement de tous les sens », que l'esthétique emprunte à Rimbaud. Cette technique crée un pont entre des stimulus et des sensations qui apparaissent de prime abord incompatibles. Enfin, le brouillage des frontières occasionné par le glissement de mondes considérés comme opposés tend à questionner toute forme de catégorisation et toute certitude héritées de l'empirisme occidental. Le réalisme magique s'inspire donc d'un relativisme généralisé dans sa représentation du monde.

Le dernier élément de la définition de Faris demeure plus vague que les autres, en partie à cause de l'étendue du territoire qu'il recouvre : « these fictions disturb received ideas about time, space, and identity⁶⁸. » Ici, la marge de manœuvre est grande. Pour Faris, cette partie du développement est liée à la nature fondamentalement hybride du réalisme magique. Ordinairement, le réalisme et le fantastique émergent de différentes sources culturelles, d'où l'hybridité de leur amalgame. Cela en fait, toujours selon Faris, un mode liminal de la

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁸ Wendy B. Faris, *Ordinary enchantments*, p. 23.

fiction⁶⁹. Il est assez intéressant d'appréhender le réalisme magique comme la représentation de phénomènes à la limite du perceptible. Cela colle bien aux différentes théories que nous avons relevées jusqu'ici, dans la mesure où l'auteur cherche à investir des couches inexplorées du monde, et éventuellement à atteindre un monde plus vrai parce que rendu à son authenticité, à sa complexité. L'hybridité, donc, influence le temps, l'espace et l'identité des personnages. En effet, il est fréquent de se retrouver devant l'évocation simultanée du passé, du présent, du futur ou du temps propre au mythe. La conception du temps n'est plus linéaire. Si le réalisme magique s'intéresse à l'histoire, c'est pour la recréer, et non par adhésion à l'historicisme. Dans le cas des personnages, Faris parle de multiplicité : « the multivocal nature of the narrative and the cultural hybridity that characterize magical realism extends to its characters, which tend toward a radical multiplicity⁷⁰. » Parfois les personnages se dédoublent, parfois leur individualité est déconstruite, interrogée, parfois encore les identités sont interchangeables ou sont liées au nom comme une forme d'atavisme. Ce dernier exemple fait référence aux nombreux José Arcadio et Auréliano de *Cent ans de solitude*. La complexité des protagonistes s'étudie à même les textes avec Faris. Aussi précise-t-elle que la multiplicité du temps, de l'espace et de l'identité, est essentiellement lié à la façon dont ils sont représentés.

L'approche de Wendy B. Faris porte en outre sur la *défocalisation* narrative. La défocalisation consiste en l'indétermination de la perspective de focalisation. Donc, la posture narrative – liée à la fois à un élément spatial et à une attitude – dans le réalisme magique demeure problématique, difficile à localiser. Nous avons déjà observé que le narrateur se situe à une distance plus ou moins importante des événements qu'il décrit. En fait, dans le cas où

⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

un narrateur rationnel se distancie des phénomènes irrationnels qu'il narre, « the narrative is "defocalized" because it seems to come from two radically different perspectives at once⁷¹. » Il arrive cependant que les deux points de vue s'arriment avec une grande fluidité et que le lecteur ressent moins l'opposition qui sous-tend le regard matérialiste et le regard mystique. Faris nomme l'espace du sujet de l'énonciation « the ineffable in-between⁷² ». L'expression nous semble très juste dans la mesure où l'origine des fictions hybrides du réalisme magique ne peut être qu'un entre-deux insaisissable qui articule de façon cohérente le réel et la magie : « without any break in continuity, the interior subjective universe and the exterior objective universe are suspended in the same hybrid environment, half-visible, half-imagined⁷³. » L'attitude du narrateur, nous l'avons vu, peut toucher à plusieurs registres. Les postures les plus fréquentes sont celles du narrateur naïf et du narrateur réticent⁷⁴ qui s'inscrivent respectivement dans un état d'émerveillement et dans une distance ironique face aux propos. L'énonciation demeure donc indéterminée, tant dans l'espace temporel et spatial qu'elle occupe, que dans l'attitude qu'elle propose d'adopter face à la matière imaginée.

Cette présentation faite, il faut rappeler que, puisque l'esthétique est systématiquement définie de façon inductive, les lois proposées par les théoriciens semblent toujours plus ou moins efficaces dans la pratique. Aussi, tout ce que l'on pourra dire en périphérie du texte est sujet à un certain flou. Nous allons donc pénétrer l'univers romanesque de Julien Gracq et tenter de l'interroger avec les outils du réalisme magique en tenant compte de ce flottement. Nous avons choisi d'accorder plus d'importance au modèle théorique de Wendy B. Faris pour

⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

⁷² *Ibid.*, p. 45.

⁷³ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 96.

plusieurs raisons. D'abord parce que son livre, *Ordinary enchantments : Magical realism and the remystification of narrative*, a été publié en 2004 et offre donc une théorie à jour, informée et consciente du passé critique de la notion de réalisme magique. La deuxième raison qui motive le choix de Faris est qu'elle se distancie à la fois des soucis terminologiques de Charles W. Scheel, de la typologie des réalismes magiques de Jean Weisgerber et des intérêts culturalistes d'Alejo Carpentier, de Luis Leal et d'Angel Flores. Cela dit, plusieurs éléments des autres définitions que nous avons traversées participeront à notre démarche. Nous retiendrons notamment l'objectalité telle que définie par Roh. Nous verrons que dans la prose gracquienne, cette objectalité touche, entre autres, le monde végétal dont le statisme inquiétant enrobe le sujet. En continuité avec le *new space* de Roh, la réticence auctoriale de Chanady et la défocalisation de Faris, nous observerons l'ambiguïté de la posture d'énonciation par rapport à son inscription spatiale, temporelle et émotive. L'apport de Daisne et Lampo nous permettra d'envisager la problématique, d'ordre mystique et poétique, du choc entre l'homme comme être de langage et le monde silencieux et énigmatique. Puis, tel que nous l'avons déjà mentionné, la prose hautement poétique et purgée des éléments fantastiques pratiquée par Daisne et Hellens, et étudiée par Scheel sous le nom de « réalisme merveilleux », sera notre point de départ pour l'investissement de la magie linguistique et poétique du texte gracquien. Enfin, c'est dans l'étude de la représentation de l'imaginaire, en particulier lié au temps, à l'espace et à l'histoire, que les outils de Faris nous seront les plus utiles.

CHAPITRE 2

Un monde au seuil de l'événement

Un monde au seuil de l'événement

De l'espace et du temps, ils ont été pour moi, de manière
élective, le vrai contenu émouvant, le seul qui,
inépuisablement, m'apprêtait à rêver. Libéré à la fois de
toute chronologie vraie, comme de toute morphologie
géographique orthodoxe, c'est leur *continuum* épuré,
réduit à ses purs linéaments dramatiques, qui sert de
substrat au *Rivage des Syrtes*, tout comme il emprisonne
« La Route ».

Julien Gracq, *En lisant en écrivant*

Dans l'univers romanesque gracquien, le temps et l'espace se développent à la frontière, symbolique et littérale, du réel et de la fiction. L'imaginaire des romans réunit les conditions d'apparition du réalisme magique. C'est un imaginaire d'abord réaliste, mais qui se maintient toujours au seuil du merveilleux. L'œuvre fictionnelle est accompagnée d'un discours développé dans les essais qui informe la poétique romanesque. C'est la raison pour laquelle nous puiserons dans les textes critiques, de *Préférences* aux *Carnets du grand chemin*, pour étayer notre analyse des fictions. Notre recherche porte sur tous les récits, à l'exception du premier roman, *Au château d'Argol*, et de la dernière nouvelle, « Le Roi Cophétua ». Notre démarche consiste à étudier d'abord les modalités de la représentation de l'espace, puis la nature de la relation du sujet à cet espace. Ensuite, nous verrons de quelle façon l'histoire entre dans la représentation du temps et, finalement, comment la vacance et l'attente constituent l'essentiel de l'expérience liée au temps dans les fictions. Nous apprendrons que la mémoire – des lieux parcourus, de l'art et de l'histoire – est le principal foyer de l'imaginaire gracquien;

c'est dans le souvenir que Gracq puise les matériaux de ses fictions, plus que dans l'imagination. Et c'est parce qu'il recourt à la mémoire plutôt qu'à l'imagination qu'il reste au seuil du merveilleux et de son événement.

1. L'espace

La plupart des fictions – *Le Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt*, « La Route », « La Presqu'île » – indiquent dans leur titre le rôle de premier plan qu'occupe l'espace dans l'ordre du récit. Mireille Noël les qualifie de « titres toponymiques¹ ». Bien souvent, c'est l'énergie du lieu, l'atmosphère qui s'en dégage, qui donne le ton à l'action. L'ambiance transperce le personnage qui est toujours éminemment perméable chez Gracq. Voyons quelles sont les caractéristiques des lieux de la fiction, même si la consubstantialité du sujet et du décor rend parfois malaisée une description distincte des deux.

1.1 La représentation de l'espace

Certains espaces sont le fruit de l'invention, ceux du *Rivage* et de « La Route » par exemple, alors que les autres épousent assez fidèlement les contours de paysages connus mais en modifiant les noms. Dans le cas particulier du *Balcon en forêt*, les Ardennes et la Meuse sont nommés, bien qu'il subsiste quelques inventions onomastiques. Il apparaît donc que, dans certains cas, la représentation de l'espace est plus près de la création, bien que, selon Gracq, « il n'y [ait] création qu'à partir de rien, et la littérature n'est au mieux que recomposition, réassemblage, de sensations, de perceptions et de souvenirs². » Ces espaces créés, inventés, présentent un monde en marge, autonome, mais qui s'annexe de façon cohérente au réel. C'est

¹ Mireille Noël, « Lisières de l'œuvre de Julien Gracq : du paratexte au texte », *Poétique*, no 100, nov. 1994, p. 451.

² « Entretien avec Jean Carrière », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 1260.

toujours le même principe qui préside à la poétique romanesque chez Gracq : « que le roman soit création parasitaire, qu'il naisse et se nourrisse exclusivement du vivant ne change rien à l'autonomie de sa chimie spécifique, ni à son efficacité³. » Selon Pierre Jourde, *Le Rivage des Syrtes*, en qualité de monde imaginaire, questionne d'abord les limites de la réalité⁴. Puisque les mondes du *Rivage* et de « La Route », bien qu'imaginaires, sont construits à partir de la matière du réel, ils ne sont pas tellement loin des autres univers romanesques gracquiens où l'espace réel est recréé. Dans le *Balcon* et « La Presqu'île », l'auteur prend un lieu connu et lui fait subir le travail libre de l'imagination, de la mémoire et du langage, faisant ainsi renaître ce lieu à la fiction. Gracq mentionne que « le souvenir qui s'éloigne devient perméable à une fiction littéraire, quand elle est restée à l'esprit présente et forte, au point d'accepter, si cette fiction s'adapte par hasard à un espace usé de la mémoire qui montre la corde, de le laisser rapiécer par elle sans façons. » (*L2*, p. 253-254) Entre les œuvres où les mondes sont créés et celles où ils sont recréés, il existe peu de différences, sinon la nature de la focalisation. Le *Rivage* et « La Route » sont des récits à la première personne. L'action est plus diffuse. Le « je » donne à voir le monde autour de lui et le sujet est immergé dans son environnement. À l'opposé, dans les récits à la troisième personne, « La Presqu'île » et le *Balcon*, l'action est concentrée sur l'objet de la narration qui est aussi le sujet de l'action. Ces distinctions toutefois ne changent rien aux rapports entre la réalité et la fiction.

³ Julien Gracq, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 598. Pour la suite du travail, les références pour les œuvres de Gracq seront placées entre parenthèses immédiatement après la citation suivant le code établi.

⁴ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes du XXe siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991, p. 13.

1.1.1 La réalité comme cadre subordonné à l'imagination

Le traitement de la réalité dans l'œuvre de Gracq n'est soumis à aucune loi, si ce n'est celle d'une totale liberté. La subordination de la réalité à l'imagination respecte la même hiérarchie que celle du réalisme magique. Partout, la phrase évoque un lieu, une toile, un livre, mais le matériau d'origine a été digéré par la « rêverie créatrice⁵ » et ce qui en reste ne témoigne pas tant de la grande érudition de l'auteur, que de la licence qu'il s'accorde dans l'écriture. La force de réalisation des mots et du souvenir est inscrite, solennellement, dans le premier mot du prologue d'*Un beau ténébreux* : « J'évoque ». Ici, Gracq actionne les mécanismes à partir desquels se déploie l'imaginaire. Son monde fictionnel s'innerve de paysages réels, de littérature et de peinture. Dans *Le Rivage des Syrtes* par exemple, la cité de Maremma est une forme de Venise décadente (RS, p. 624). Quant aux déserts arides qui encerclent – et prolongent à l'infini – les territoires d'Orsenna et du Farghestan, ils rappellent au lecteur des paysages d'Afrique du Nord. Bernhild Boie affirme que la géographie comme l'histoire d'Orsenna sont celles de l'Italie, la mer serait une évocation de la Méditerranée, et le Farghestan, un succédané du Proche-Orient⁶. De l'aveu de l'auteur, les rives de la mer des Syrtes s'inspirent des *Falaises de marbre* de l'écrivain allemand Ernest Jünger qu'il lit en décembre 1943. On pourrait aisément emprunter son commentaire sur le roman pour parler du *Rivage des Syrtes* : « *Sur les falaises de marbre*, en se refusant à chaque instant à l'interprétation tout aussi évidemment qu'il éveille continûment l'analogie, nous rappelle comme un poème – et ce livre est un poème – que le monde de l'art n'est pas notre monde. » (P, p. 980) Les deux pôles du paradoxe de l'art qu'évoque Gracq dans cette citation semblent particulièrement vivants dans son œuvre : l'art est irrémédiablement lié au réel, mais il est

⁵ Bernhild Boie, « Introduction », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes*, t. 1, p. XXII.

⁶ Bernhild Boie, « Notes », t. 1, p. 1367.

aussi distinct et autonome. Dans *Un beau ténébreux*, la référence au monde pictural est si importante que plusieurs des scènes prennent la forme de tableaux. Dans ce roman, on est si peu dans la réalité, et si exclusivement dans l'art, que le texte exhibe sans cesse sa clôture. C'est-à-dire que le texte se dit lui-même roman et s'arrache à la réalité en tirant toutes ses références du monde de l'art. Lors de la scène aux ruines de Roscaër, Jacques, Irène et Gérard observent la promenade au loin d'Allan et de Christel : « tout à coup s'improvisait sous nos yeux une bizarre gravure romantique, un de ces couples hagards qui, dans Gustave Doré, à la lumière de la lune, cheminent comme des somnambules vers un burg aussi vertigineux, aussi inaccessible qu'une montagne magique. » (BT, p. 155) La petite élite de l'Hôtel des Vagues s'éclipse le temps d'un clin d'œil derrière la communauté alpine de Thomas Mann. Entre autres références littéraires qui informent l'espace romanesque d'*Un beau ténébreux*, le parangon russe est convoqué. L'appartement de Gérard, par exemple, semble s'ouvrir sur « l'allée de tilleuls des romans de Tourgueniev ». (BT, p. 126) L'abondance des références qui se surimposent constamment à la description des lieux dote la narration du don d'ubiquité. Gérard, qu'un penchant naturel de guetteur poste souvent en vigie sur son balcon, observe la mer et les baigneurs; il lui vient un vague à l'âme et le « goût d'une ville d'Asie, [...] le labyrinthe de ses toits, de ses mâts, de ses vérandas branlantes, ses parfums tout-puissants où se résout l'effort de vivre ». (BT, p. 125) Tout l'espace du roman, de quelque source qu'il émerge, est bercé par le ressac orageux de la mer de Bretagne où prend place la villégiature fictive de Kérantec. Dans le même ordre d'idée, le « silence de forêt de conte » (BF, p. 9) des Ardennes enveloppe tout le récit d'*Un balcon en forêt*; silence qui vient se briser comme une vague sur le vacarme de la guerre. Il y a toujours une dominante dans l'ambiance du paysage qui inonde l'ensemble de la représentation de l'espace, gage de la grande unité de chacun des romans.

1.1.2 De vastes univers dynamiques

Si les paysages fictionnels sont si vivants, et même palpables, c'est à cause de leur ampleur et des tensions qui les divisent et les chargent d'énergie. La carte géographique est un motif récurrent des romans, qui contribue au déploiement des grands univers dynamiques dans lesquels se réalise l'espace. Dans une entrevue avec Jean-Louis Tissier, Gracq affirme : « La carte est pour moi un objet vraiment magique : en quelques décimètres carrés, on a tout un pays sous les yeux. J'ai un peu le sentiment de posséder un terrain ou une région quand je regarde la carte⁷. » Le regard de l'écrivain saisit d'un seul coup toute la perspective du territoire. Aldo, dans la chambre des cartes, est habité par la même fascination que Simon, dans « La Presqu'île », devant la carte de la région qu'il s'apprête à parcourir : « c'était un avenir clair et lisible qui pourtant restait battant, une ligne de vie toute pure et encore non frayée qu'il animait d'avance ». (*PI*, p. 425) C'est l'ensemble des possibles qu'elle recèle qui donne à la carte son pouvoir magique. Les royaumes imaginaires des fictions de Gracq sont vastes : ceci contribue à asseoir la représentation. L'étendue des territoires fictifs les rend plus tangibles, plus réels parce qu'ils acquièrent une dimension spatiale grandiose; la lecture n'épuise pas l'espace imaginaire. En dépit du fait que l'action est toujours localisée dans un espace relativement restreint, l'horizon repousse sans cesse ses bornes. Dans *Le Rivage des Syrtes*, un réseau complexe de villes étaye l'univers fictionnel. Au-delà des limites d'Orsenna, des villes de Sagra et de Maremma, de l'île de Vezzano, et de l'obsédante ligne rouge, Aldo observe :

les espaces inconnus du Farghestan, serrés comme une terre sainte à l'ombre du volcan Tängri, ses ports de Rhages et de Trangées, et sa ceinture de villes dont les syllabes obsédantes

⁷ « Entretien avec Jean-Louis Tissier », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 1206.

nouaient en guirlandes leurs anneaux à travers [sa] mémoire :
Gerrha, Myrphée, Thargala, Urgasonte, Amicto, Salmanoé,
Dyrceta. (RS, p. 577)

Bien que ce chapelet de noms ne soit que récit, l'énumération élargit les dimensions de l'univers fictionnel. L'*autre* est nommé, et c'est essentiellement dans ce miroir qu'Orsenna se définit : « on eût dit que la foule se caressait à ce fantôme comme au seul miroir dont le reflet lui prêtât encore chaleur et consistance. » (RS, p. 703)

Les diverses parties des vastes domaines du roman gracquien sont soumises à des tensions. En effet, l'espace est polarisé. Le personnage quitte un espace et chemine *vers* un autre lieu. Ce parcours n'est parfois que symbolique, mais généralement il s'incarne dans l'ordre du récit. Prenons l'incipit de « La Route » :

Ce fut, si je me souviens bien, dix jours après avoir franchi la Crête que nous atteignîmes l'entrée du Perré; l'étroit chemin pavé qui conduisait sur des centaines de lieues de la lisière des Marches aux passes du Mont-Harbré – la dernière ligne de vie, vingt fois tronçonnée et ressoudée, qui joignait encore par intervalles le Royaume à la Montagne cernée et lointaine. (R, p. 405)

Dans cette nouvelle, le chemin se matérialise : il devient l'objet du texte. En fait, selon Mireille Noël, la nouvelle « ne relate qu'un trajet, un mouvement dans l'espace qui devient sujet à part entière, un sujet de prédilection même⁸ ». La métaphore du chemin à l'instar d'une ligne de vie est très fréquente dans l'œuvre de Gracq. On peut y voir la projection du destin du personnage sur le paysage et la représentation symbolique du parcours de l'écriture et de la lecture. Les personnages sont en route *vers* la « Montagne cernée et lointaine » : cet horizon flou et lointain demeure toujours présent dans l'imagination du lecteur comme le Nord magnétique qui organise la progression du récit. L'horizon symbolise en quelque sorte le désir et l'attente qui appartiennent à toute expérience de lecture. Selon Gracq, la route est une

⁸ Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne & Paris, Delachaux et Niestlé, 2000, p. 187.

direction en perspective qui « creuse encore l'horizon vaguement; un signe engourdi, crépusculaire, d'aller plus avant plutôt qu'une voie ». (R, p. 406) Ce magnétisme horizontal se manifeste toujours dans les récits de Gracq. Il draine et canalise l'énergie du protagoniste. L'incipit démontre bien, en outre, comment Gracq installe en peu de mots tout un univers. Ici, les noms de lieux sont simplement des noms communs rehaussés d'une majuscule. Dans « La Presqu'île », le chemin cette fois est circulaire, mais la tension demeure, augmentée par le décompte du temps. Cette nouvelle, avec le motif de l'île et la gare comme point de départ et d'arrivée, fait l'effet d'une spirale descendante au sein de laquelle le temps s'accélère. Simon n'arrive pas à rejoindre Irmgard, son chemin l'en a éloigné. Dans *Un balcon en forêt*, ce n'est pas le personnage qui se meut, il constitue en fait le point fixe vers lequel s'avance, imperceptiblement, une altérité floue et dangereuse. Le sentiment de la distance se fait sentir avec acuité dès lors que l'espace est polarisé parce qu'il n'est plus simplement exposé, il devient dynamique et vibre d'une vie qui lui est propre.

1.1.3 Les espaces de prédilection

L'action du récit se déroule généralement dans un entre-deux sous tension. Certains lieux sont propres à éveiller l'atmosphère de funambulisme qui monte des récits de Gracq. Les espaces de prédilection dans l'œuvre regroupent tous les lieux marginaux ou frontaliers. Cette préférence correspond à la tendance générale en ce qui a trait au réalisme magique parce que, selon Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, auteurs de l'article « Pour une poétique du réalisme magique », ces espaces « actualisent une zone limitrophe, tangentielle : lieux de passage, de transition entre deux étapes d'un itinéraire, mystérieux points de rencontre entre

l'univers sensible et l'inconnu⁹ ». Les auteurs énumèrent ensuite quelques-uns de ces lieux. Nous avons regroupé ceux qui se trouvent dans l'œuvre de Gracq : des villes au passé légendaire, des villes au bord d'un fleuve, des îles, des forêts, des postes frontières, des vieux châteaux, des gares et des hôtels. Selon Françoise Vervondel, collaboratrice de l'ouvrage dirigé par Weisgerber, « la marginalité du lieu implique son hermétisme et ses mystères¹⁰. » Donc, certains espaces sont naturellement porteurs d'un potentiel magique. Dans *Lettrines*, Gracq s'amuse à composer une fiche signalétique à propos des personnages de ses romans, il y inscrit entre autres :

Nationalité : frontalière.
Activités : en vacances.
Situation militaire : marginale.
Domicile : n'habitent jamais chez eux.
Résidences secondaires : mer et forêt. (*L*, p. 153)

L'exercice éclaire la nature des territoires d'élection de l'auteur. Les « régions indécises¹¹ » plaisent à son imaginaire parce que « ce sont des lieux sous tension [...]. Il arrive le plus souvent que les personnages, dans [ses] romans, soient eux-mêmes mis, par rapport à la société, dans une situation de "lisière", par une guerre, par des vacances, par une mise en disponibilité quelconque¹². » Nous reviendrons sur la disponibilité des personnages lors de l'étude du temps, pour l'instant c'est la « lisière » où ils se tiennent qui nous intéresse. C'est ainsi que les personnages d'*Un beau ténébreux*, d'*Un balcon en forêt* et du *Rivage des Syrtes* se trouvent plus ou moins isolés dans des espaces à la fois frontaliers et marginaux. La première entrée du « Journal de Gérard » présente le personnage qui déjeune « dans un restaurant désert, isolé au milieu des dunes ». (*BT*, p. 103) La fiction crée dès l'abord un vide

⁹ Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, « Pour une poétique du réalisme magique », dans Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique*, p. 229.

¹⁰ Françoise Vervondel, « Fantastique irréel et fantastique réel en Espagne », dans Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique*, p. 120.

¹¹ « Entretien avec Jean-Louis Tissier », t. 2, p. 1199.

¹² « Entretien avec Jean Carrière », t. 2, p. 1262.

autour du protagoniste, une distance étanche entre lui et le reste du monde. À l'Hôtel des Vagues, la « bande *straight* » (BT, p. 104) apparaît d'emblée isolée au-dessus de la « fourmilière » des vacanciers. Les images de la fourmilière et de la termitière, fréquentes sous la plume de Gracq, désignent la masse de même que la supériorité, au moins symbolique, des personnages principaux en regard de cette masse. Même quand l'action se passe durant la haute saison des vacances estivales, le lecteur ne ressent que très vaguement le grouillement des autres touristes. Peu à peu, l'hôtel se vide et il n'y reste plus que les *happy few* qui gravitent autour d'Allan, « isolé[s] du monde dans la rumeur maintenant toute-puissante de la mer ». (BT, p. 238) L'isolement du groupe est parfait, de même que l'hermétisme de sa suture. D'ailleurs, Irène, que le charisme morbide d'Allan épargne, est en quelque sorte expulsée du cercle : « cet ingénieux chantage au suicide ne m'atteint pas », s'exclame-t-elle, peu de temps avant son départ de l'hôtel. L'Hôtel des Vagues occupe un terrain frontalier puisqu'il fait face à la mer. Il est associé à maintes reprises à l'image du navire – « L'Hôtel des Vagues appareille comme un navire pour la traversée de l'été. » (BT, p. 105); sa clôture n'en est que plus étanche. Le thème de l'insularité se retrouve un peu partout dans l'œuvre, bien que l'île elle-même ne soit pas un motif récurrent. C'est sans doute dans *Un balcon en forêt* que la marginalité de l'espace occupé par la fiction se fait la plus sensible. La singularité du blockhaus, de sa nature comme de sa fonction, se diffuse dans tout l'imaginaire du roman. La maison forte est installée dans les arbres, elle semble faire corps avec la forêt et disparaître « au milieu de ces fourrés perdus. » (BF, p. 9) Gracq qualifie le blockhaus et la maison d'*improbables*. Bientôt, cette improbabilité s'attache au conflit latent que constitue la drôle de guerre. Grange aborde néanmoins son nouvel environnement avec plaisir : « la guerre avait peut-être ses îles désertes. » (*Ibid.*) La densité de la forêt des Ardennes semble protéger définitivement l'avant-poste dérisoire qu'occupent Grange et ses trois acolytes, « un de ces

clans en marge comme en voit subsister à l'écart des chemins, dans les mesures isolées des landes ». (BF, p. 12) La forêt, de même que le désert dans *Le Rivage des Syrtes*, prolonge l'horizon indéfiniment et contribue à l'isolement de l'action narrée. Le groupe du *Balcon* est complètement isolé du reste du monde : « on se sentait dans ce désert d'arbres haut juché au-dessus de la Meuse comme sur un toit dont on eut retiré l'échelle. » (BF, p. 14) L'analogie de la forêt avec le désert revient à quelques reprises dans le roman, notamment dans le trompe-l'œil mystérieux du mirage :

La solitude était complète, et cependant l'idée d'une rencontre possible ne disparaissait pas complètement; quelquefois on croyait distinguer dans l'éloignement un homme debout au bord de la chaussée sous sa longue pèlerine : de près c'était un petit sapin tout noir et carré d'épaules contre le rideau de feuilles claires. (BF, p. 8-9)

Le thème des espaces infinis fascine Gracq. L'apparence de vide qui leur est associée permet d'en faire la matrice d'une altérité intrigante ou menaçante. Sans cesse, le flou provoqué soit par l'éloignement, soit par une température voilée, ou encore par la particularité de la lumière projetée à un instant, ce flou semble sur le point de révéler un secret, de donner vie à ce qui n'existait jusque-là qu'à l'état de possible. C'est de cette brume de transsubstantiation que surgissent Mona et les habitants de « La Route », de même que le Farghestan encore trempé de l'imaginaire fécond du folklore d'Orsenna. La forme spéculaire des déserts qui encerclent le territoire tend à isoler de plus en plus Orsenna : « le vide qui se fait à ses frontières – une espèce d'insensibilité qui naît à sa surface engourdie comme si elle avait perdu le toucher – perdu le contact : Orsenna a fait des déserts autour d'elle. Le monde est une glace où elle cherche son image et ne l'aperçoit plus. » (RS, p. 836) La frontière de la mer des Syrtes actualise une dialectique même/autre, ici/ailleurs. L'inconnu magnétise la curiosité d'Orsenna

exacerbée dans le personnage d'Aldo. L'Amirauté est un poste de vigie perchée sur la côte, elle prend place dans un espace frontalier.

Dans les romans de Gracq, la ville n'apparaît jamais que comme contrepoint à l'espace marginal occupé par les personnages. Elle devient l'un des réceptacles de l'imagination et de la rêverie du personnage. La ville se situe à l'extérieur de l'espace du personnage. Elle active l'opposition entre l'ici et l'ailleurs. Selon Pierre Jourde, « le rapport de la ville au territoire est identique au rapport des personnages à la réalité : retranchés en eux-mêmes, égarés dans leurs circonvolutions intérieures, ils n'ont pas de prise sur le concret, ils rêvent et ils contemplent¹³. » Les villes de Moriarmé du *Balcon en forêt* et de Maremma du *Rivage des Syrtes* illustrent bien la fonction périphérique du milieu urbain. Toutes deux sont associées à des images de décadence et de pathologies diverses. Moriarmé rappelle à Grange la réalité de la guerre qui ne traverse jamais l'épaisseur de forêt qui la sépare de la maison des Hautes-Falizes : « partout, des façades jaunes, suintait la rumeur soldatesque ». (*BF*, p. 5) Quant à Maremma, elle est le nerf le plus sensible de la déliquescence qui progresse dans tout Orsenna : « Maremma était la pente d'Orsenna, la vision finale qui figeait le cœur de la ville, l'ostension abominable de son sang pourri et le gargouillement obscène de son dernier râle. » (*RS*, p. 625) Aldo la présente comme une *nécropole* à maintes reprises et Vanessa, princesse morbide, règne sur la cité. La ville vient dire la marginalité de l'espace occupé par le personnage. Néanmoins, cette marginalité demeure confortable, puisque la ville agit comme un repoussoir. Les souvenirs de pensionnat qui parsèment *Un beau ténébreux* sont les plus probants de la polarité entre l'intérieur marginal et l'extérieur repoussant. Christel, Allan et Grégory évoquent les remparts qui, paradoxalement, épargnaient et interdisaient aux

¹³ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, p. 138.

pensionnaires l'urbanité grandiose et effrayante. La ville est rêvée, mais elle est souvent l'objet d'une déception pour les personnages. C'est ce qu'explique Christel à Gérard :

Dehors, c'étaient les rues pleines, le labyrinthe enchanté de la ville, des cafés, des théâtres, la foule, les beaux lieux [...] c'était tout cela où je n'étais pas. Et je savais bien pourtant le désenchantement de chacune de mes sorties [...]. Mais toujours c'était cette obsession des mille possibles, de la vie enchanteresse et libre défendue par un sortilège, derrière ces hauts murs impitoyables dont les fenêtres cruelles et sans volets luisaient de toutes leurs vitres (*BT*, p. 110).

En général, dans les récits de Gracq, la ville sert surtout à informer la marginalité de la position du personnage. Pour Pierre Jourde, « la ville ne correspond pas à une présence, à une plénitude de substance, elle est vide et creuse. D'ailleurs on n'y *est* pas, on y arrive, on en part, on y circule¹⁴. » Elle n'est donc pas un territoire de prédilection bien qu'elle joue un rôle fondamental de repoussoir. Gracq confie à Jean-Louis Tissier : « La ville n'est pas le cadre de mes romans, mes romans sont non urbains décidément. La raison en est que j'ai besoin de personnages qui aient beaucoup d'air, beaucoup d'espace autour d'eux¹⁵. » C'est à cause de ce type d'inclinations que Gracq est appréhendé comme un auteur fortement romantique.

1.2 La relation du sujet à l'espace

Gracq use abondamment du déictique *ici* dans ses œuvres de fiction. Le terme agit comme un rappel ponctuel de l'extraordinaire du lieu choisi et de la consubstantialité de l'espace à l'action qui s'y déroule. Ce qui arrive « ici » ne pourrait advenir ailleurs. Grange, lorsque le Capitaine Varin lui propose de quitter le blockhaus pour une position plus sûre, refuse parce qu'il se plaît « ici » (*BF*, p. 74), il veut rester « pour vivre ici » (*BF*, p. 75). La relation du sujet gracquien à l'espace en est une d'intimité, voire de symbiose étroite dans

¹⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹⁵ « Entretien avec Jean-Louis Tissier », t. 2, p. 1204.

certains cas idéaux. L'idéal de fusion vient de l'influence romantique, nous le verrons plus loin. D'ailleurs, il n'existe pas de hiérarchie entre le lieu et le personnage, qui participent à la fiction autant l'un que l'autre. À cet égard, la richesse de la métaphore théâtrale entérine le fonctionnement en « *enceinte fermée* » (L2, p. 329) des romans de Gracq. C'est-à-dire que le décor – nature, lieux, objets –, à l'instar de la scénographie pour un spectacle, épouse le caractère et les actions des personnages. Dans *Lettrines 2*, Gracq décrit sa fascination pour la mécanique romanesque :

Je n'ai guère vu, me semble-t-il, souligner ce fait, qui me frappe beaucoup, que dans un roman tout est à jamais ensemble : personnages, bêtes, nuages, bouts de conversation, coins de paysages [...] et le tout, chaque fois qu'on reprend le roman, déroulant son identique *tempo* de boîte à musique du premier mot jusqu'au dernier. (L2, p. 318)

L'intrication des divers éléments de la fiction s'organise aussi en un réseau d'influences. Dans l'œuvre, le romantisme, allemand surtout, manifeste partout l'attraction qu'il exerce sur l'auteur, lecteur de Novalis, de Stendhal et de Goethe, et amateur des grands opéras wagnériens.

1.2.1 Influence bidirectionnelle entre le paysage et le personnage

Dans les romans, les particularités de l'espace – odeur, lumière, température, couleur, texture, etc. – influent sur l'humeur des personnages et sont parfois déterminantes dans l'action. Gracq est lui-même fortement interpellé, modulé, par les changements d'heures ou de saisons : « je ne me sens guère de défense contre cette imprégnation. Je me fais de l'homme l'idée d'un être constamment *replongé* : si vous voulez, l'aigrette terminale, la plus fine et la plus sensitive, des filets nerveux de la planète. » (P, p. 844) Simon, le personnage de « La Presqu'île », est un excellent exemple de la connexion qui existe entre le monde et l'individu.

Simon a une attitude résolument passive : il subit la vie, il la pense aussi, beaucoup plus qu'il ne la vit. Il est absorbé par son environnement et en arrive souvent à faire corps avec lui. Au cours de la nouvelle, il est tantôt assimilé au train et à la voiture, tantôt à l'horloge et à la route. La perméabilité de Simon est posée dès l'abord, à la gare, lors de l'attente : « il n'était plus en ce moment que la petite angoisse nerveuse du train, mais modérée, comme il convient à un omnibus. » (*PI*, p. 418) La confusion entre le train et Simon se poursuit pendant quelques pages, le « il » demeurant volontairement imprécis et flou. Simon est un personnage vide qui se meuble ponctuellement suivant l'espace qu'il parcourt. Pour lui, lors de son parcours autour de la presqu'île, il n'y a pas « d'autre distraction à attendre que de faire corps avec le ronflement porteur de la voiture, plongé jusqu'au cou comme dans un marais chauffé dans le sentiment d'une digestion calme. » (*PI*, p. 426) Le personnage est à l'aise dans l'abandon et se laisse pénétrer, digérer, par son environnement : « dès qu'il commença à rouler sur la route de Kergrit, il se sentit inclus et presque baigné dans l'espace frais et ouvert. » (*PI*, p. 428) Simon *participe* au chemin, à l'espace, c'est en partie lui qui l'actualise. La nouvelle consiste en un corps-à-corps fusionnel entre les paysages parcourus et les modulations de l'attente anxieuse du personnage. Aussi, les changements de lumière et de perspective affectent l'humeur instable de Simon. La route qu'il suit pénètre dans un village défiguré en regard de son souvenir d'enfance. Il devient « brusquement déprimé, et un moment toute la perspective de l'après-midi bascula devant lui sur un versant sans soleil, une lande perdue. » (*PI*, p. 432) L'hypersensibilité du personnage évoque celle des grands personnages romantiques. La plupart des personnages de Gracq se mettent ainsi « au diapason » du paysage. La pente du récit d'*Un beau ténébreux* s'accorde à l'évolution générale de la saison estivale, puis de l'arrière-saison. L'arrivée remarquée d'Allan à l'Hôtel des Vagues coïncide avec l'effervescence de la haute saison estivale. Ce n'est que graduellement, à mesure que

s'estompe l'été, que la démarche d'Allan acquiert toute la solennité et la gravité de l'acte qu'il s'apprête à poser. La grisaille et le vent plus franc de l'automne naissant, ainsi que la désolation de la villégiature abandonnée, composent ensemble le décor idéal au huis clos malsain que se jouent les personnages aimantés par la fatalité du dénouement promis. « Les jours s'enfuyaient rapides, toujours plus courts, irréparables – et l'Hôtel des Vagues semblait rester ouverts pour eux seuls, accueillir une arrière-saison secrète [...]. Hors de la saison, hors du temps, en face d'un horizon sans cesse davantage dévoré par les brumes » (*BT*, p. 238) et Allan, Christel, Gérard, Jacques, Dolorès et Henri « restent englués là ». (*Ibid.*) Cette « arrière-saison secrète » leur appartient exclusivement; elle est le calque de l'atmosphère qui règne et s'imprègne sur le groupe.

Par ailleurs, ce n'est pas seulement le sujet qui est modifié par l'espace, mais aussi l'espace lui-même qui peut être changé par le sujet. La possibilité pour le personnage de modifier par son humeur le paysage relève en quelque sorte du fantastique puisqu'elle ne correspond pas à une éventualité que l'on trouve dans la réalité. Gracq pense que « dans un roman ce peut être le propos d'un personnage qui fait lever le soleil, ou inversement, c'est un changement de temps qui, tout d'un coup, change la conduite des personnages¹⁶. » Dans *Un beau ténébreux*, il advient des modifications importantes du paysage suite à un mot ou à un regard. Le personnage et le paysage entrent dans un dialogue silencieux et échangent leur tonalité à la manière de vases communicants. Gérard s'entretient avec Jacques sur la plage :

Jacques me regarda d'un air singulier. Le paysage s'éteignait dans la grisaille d'un nuage brusque. La plage vide tout à coup était lugubre, froide. Quelle étrange tournure le colloque avait pris en quelques instants, sans raison apparente. (*BT*, p. 119)

¹⁶ « Entretien avec Jean-Louis Tissier », t. 2, p. 1207.

On remarquera que Gracq, dans l'ensemble de son œuvre, n'emploie les adverbes « brusquement », « soudainement » ou « tout à coup » que pour indiquer un changement marqué dans le paysage, qui s'accompagne le plus souvent d'une altération de l'humeur du personnage ou d'une légère progression dans le récit. Cette utilisation est généralement frappante, puisque la lenteur de la prose exclut le plus souvent les termes qui indiquent la rapidité. Donc, dans cette citation, l'hébétude de Jacques provoque un assombrissement soudain et une désertion de la plage. Parfois, le simple désir du personnage peut faire advenir un petit miracle. Christel relate une expérience de ce type à Gérard. Elle est devant un point de vue qu'elle affectionne, et pense : « “Mais quel dommage, quel dommage vraiment qu'il soit nuit noire.” Et juste à ce point, juste, – l'espace de deux à trois secondes, il fit clair *comme en plein jour* ». (BT, p. 113) Il est rare que la nuance soit aussi prononcée, néanmoins la magie de l'expérience de Christel atteste de la possibilité de tels événements dans l'univers de Gracq. Cela dit, le miraculeux n'est souvent perceptible que pour le personnage particulièrement sensible aux modulations de son environnement, comme dans « La Presqu'île » : « Il *fait* nuit, pensa Simon, bizarrement remué – la nuit cristallise d'un seul coup à ce cri brusque. » (PI, p. 479) Dans cette citation, il apparaît que la parole de Simon a une certaine emprise sur le déroulement du temps. Bien souvent, l'action est suspendue, arrêtée, au seuil de telles manifestations que l'on pourrait considérer comme magiques. Le texte ne progresse pas plus avant dans la brèche ouverte sur le merveilleux par l'avènement de ces petits miracles, il retourne obstinément à sa trame réaliste. Cependant, des signes liminaires de l'esthétique réaliste magique se trouvent ainsi parsemés très fréquemment et, pour peu que l'on s'y attarde, ils révèlent la tentation qu'exerce le merveilleux sur l'imaginaire gracquien.

1.2.2 L'idéal romantique d'osmose entre le sujet et le monde

L'héritage romantique permet certes d'apprécier plus intimement la prose et les thématiques de l'œuvre, mais il s'offre avant tout comme l'horizon idéal vers lequel chemine le personnage romanesque gracquien. Le sujet va *vers* le monde et le monde est sensible aux émotions du sujet. Cette influence bidirectionnelle s'inspire de la « conception unitive¹⁷ » du monde qui est celle de Novalis : il n'y a pas de rupture, ou de niveaux, l'unité est le principe fondateur de l'univers. La communication étroite qui s'établit entre le personnage et le monde participe à un idéal romantique d'osmose qui transcende toute l'œuvre de Gracq tant essayistique que fictionnelle. Nous avons vu que pour la plupart des théoriciens du réalisme magique, l'esthétique relève d'une quête de l'essence et de l'homme universel. Chez Gracq, la vérité de l'homme et de sa présence au monde pourrait sans doute résider dans la redécouverte des racines qui poussent de l'être humain vers la terre qui le porte. Pour Michel Murat, la modernité de Gracq réside en « une mise entre parenthèses de l'individualité, idéalement réduite à une membrane osmotique régulant les échanges du langage et du monde¹⁸. » La fiction présente un sujet qui va *vers* le monde. C'est par là que l'idéalisme romantique de Gracq, le même qui sert de terreau au réalisme magique comme nous l'avons vu avec Johan Daisne et Hubert Lampo, se fait jour. Dans *Un beau ténébreux*, se met en place dès les premières pages une opposition entre *engagement* et *réserve* qui permet de qualifier le rapport des êtres au monde et à la vie. Gérard observe que le corps d'Allan « est comme une liane encore mal décrochée de l'entrelacement primordial des branches. » (BT, p. 130) Le lien qui existe entre le monde et le personnage se matérialise dans la branche. L'élan d'Allan vers la vie est agressif, furieux, d'autres personnages sont simplement en accord pacifique avec le

¹⁷ « Entretien avec Jean Carrière », t. 2, p. 1250.

¹⁸ Michel Murat (dir.), « La littérature incarnée », *Un écrivain moderne : rencontres de Cerisy*, Paris, Lettres Modernes, 1994, p. 8.

monde. S'il est une figure romanesque dans laquelle s'accomplit le plus parfaitement l'osmose, c'est le personnage de Mona dans *Un balcon en forêt*. Mona est un personnage qui incarne une présence au monde pleine, totale : « où elle était, on le sentait, elle était toute. » (BF, p. 31) Elle est comme le caméléon qui s'adapte à son environnement, elle fait corps avec lui. Sa capacité de fusion avec le monde a quelque chose d'enfantin parce qu'elle est irréfléchie. Pourtant, son abandon au moment présent est celui d'une femme adulte, parce qu'il est exclusivement charnel : « le menton se leva avec une gentillesse tendre et tendit le visage nu à la pluie comme à une bouche ». (BF, p. 28) Mona oscille ainsi entre tous les âges, elle a des gestes et des paroles d'enfant, mais le corps lourd d'une femme. Lorsqu'elle délaisse sa pèlerine, elle est « toute une femme, tiède comme un lit défait. » (BF, p. 33) Mona savoure l'instant et, à cet effet, elle est un peu le condensé de l'ambiance générale du livre. Elle est souvent comparée à un animal : « jeune bête au bois » (BF, p. 27), « poulain échappé » (*Ibid.*), « chaton » (BF, p. 28), « jeune chien » (*Ibid.*), etc. Il y a quelque chose de bestial dans sa façon de mordre dans la vie et de satisfaire ses envies immédiatement. La communion presque parfaite qui s'établit entre Mona et le monde, loin d'en faire un être plus incarné, la rend presque irréelle. Elle n'a pas de contact avec les autres hommes; à la limite, elle appartient exclusivement à l'expérience imaginaire de Grange. Dès son apparition, elle est présentée comme une « petite sorcière de la forêt » (BF, p. 27), son logis est une « maison d'apprenti sorcier » (BF, p. 34), elle surgit dans le blockhaus « comme si elle était descendue de la cheminée » (BF, p. 35), elle est d'« une espèce fabuleuse, comme les licornes. » (BF, p. 62) Mona est un être magique. Elle est une sibylle à l'instar des femmes qui sillonnent « La Route ». La référence mythologie présente le sexe féminin comme le lieu d'un passage privilégié entre les éléments, carrefour qui permet à la femme d'accéder à une connaissance extraordinaire de la matière. « La femme tressaille plus vite que l'homme à ce qu'il passe

d'emportant dans certains souffles qui se lèvent de la terre, mais la ténèbre chaude de son corps lui pèse, et il arrive que par impatience de ce qu'il empêche en elle de tout à fait lucide, elle le donne comme on coupe par le chemin le plus court. » (*R*, p. 415) Le don de proximité avec le monde des femmes nomades de la nouvelle se présente aussi comme une barrière entre elles et l'univers masculin.

Si les femmes sont pleines, totales, rondes, et semblent se refuser à la transparence, les hommes en revanche sont plus vaporeux et on peut lire à travers eux le paysage :

les figures humaines qui se déplacent dans mes romans sont devenues graduellement des *transparents*, à l'indice de réfraction minimale, dont l'œil enregistre le mouvement, mais à travers lesquels il ne cesse d'apercevoir le fond de feuillages, de verdure ou de mer contre lequel ils bougent vraiment sans se détacher. (*L2*, p. 293)

Il s'opère une pénétration des règnes. L'homme est tranquillement fondu au règne végétal. En témoigne la formule préférée de Gracq qu'est celle de la « plante humaine » (*P*, p. 879) qui sert à désigner le lien qui unit la terre à l'homme, comme un cordon ombilical. On se rappellera que la communication entre les règnes constitue selon Wendy B. Faris, l'une des composantes essentielles du réalisme magique. La pénétration des règnes permet de créer un pont entre deux univers distincts a priori¹⁹. La fusion du personnage gracquien à l'univers végétal, et parfois à l'univers animal, comme nous l'avons observé dans le cas de Mona, tend à faire apparaître ce personnage comme un être différent, supérieur, qui appartient à un autre ordre. C'est par la nature mystérieuse des héros gracquien que la magie se fraie parfois un passage dans la fiction.

¹⁹ Wendy B. Faris, *Ordinary enchantments*, p. 104.

1.2.3 Fonction de l'espace et du paysage pour le personnage

L'une des fonctions du paysage dans l'œuvre de Gracq est de permettre au sujet une ouverture sur le passé ou sur l'avenir. La confrontation avec la nature fait progresser le personnage dans ses réflexions. C'est là que le goût des vues en perspective prend tout son sens. Dans « Les yeux bien ouverts », Gracq explique pourquoi le panorama joue un rôle important dans ses fictions : « on pourrait retrouver dans ce goût pour la contemplation des lieux hauts au fond le même mouvement de recul pris, de détachement et de possession ». (*P*, p. 852) Il s'agit d'une émotion similaire à celle éprouvée devant la carte géographique. Dans les romans, il arrive fréquemment qu'une promenade au seuil de grands horizons soit l'espace d'une importante discussion entre les personnages. Dans *Le Rivage des Syrtes*, le dialogue entre Aldo et Marino, qui précède de peu la mort de ce dernier, a lieu lors d'une marche sur la grève, proposée par le capitaine : « Marino savait combien [lui] plaisaient ces grèves lavées et désertes, mais cette après-midi leur dénuement même ne [le] distrayait pas. » (*RS*, p. 786) Il semble que le face à face avec la nature soit le garant de l'authenticité des échanges entre les personnages. Dans *Un beau ténébreux*, toutes les conversations prennent la forme de promenades. Le mouvement physique accompagne le mouvement réflexif. Le motif est toujours le même : un couple de personnages s'éloigne tranquillement de l'Hôtel des Vagues, se promène sur la grève, discute et revient. La courbe de leur échange épouse celle de la marche et du paysage. Il s'agit d'un moyen d'imbriquer plus solidement encore l'espace et l'action. Le paysage détient aussi un pouvoir magique pour Gracq, celui de faire entrevoir, ou du moins d'offrir un espace où projeter un chemin possible, un itinéraire de vie susceptible d'être actualisé : « quand on a le goût surtout des vastes panoramas, il me semble que c'est d'abord l'étalement dans l'espace – imaginé, apéritif – d'un "chemin de la vie", virtuel et variantable, que son étirement au long du temps ne permet d'habitude de se représenter que

dans l'abstrait. » (*ELE*, p. 616) Ainsi, l'espace donne une consistance spatiale à la rêverie du personnage. La magie réside en ceci que le personnage, et l'auteur dans l'acte d'écrire, trouve dans la contemplation d'un paysage une porte d'entrée sur une existence *autre*, essentiellement imaginée. Par ailleurs, cet espace est parfois un chemin à traverser comme dans *Le Rivage des Syrtes*. Dans ce cas-ci, il a une fonction d'épreuve initiatrice pour le personnage. Aldo, « l'Observateur d'Orsenna » est d'abord posté sur les remparts de l'Amirauté, il projette sa rêverie sur la mer qui s'étend devant lui. Rapidement, cette mer devient un espace à franchir et c'est à l'occasion de « La Croisière » qu'Aldo accomplit son destin. Selon Albert Mingelgrün, la forme initiatique du récit est l'une des caractéristiques importantes du réalisme magique :

Parmi les modes de réalisation du réalisme magique, il faut insister sur ceux qui l'apparentent à la quête initiatique, dans la mesure où il est possible, peu ou prou, de déceler la présence de trois étapes majeures : arrachement, séparation du héros d'avec son environnement familial et arrivée dans un lieu isolé et purificateur, épreuves à surmonter menant à la mort symbolique du vieil être antérieur, entrée dans un statut et un état nouveaux²⁰.

Le schéma représente la forme non seulement du *Rivage*, mais aussi de la plupart des récits de Gracq, si ce n'est que les « épreuves » ne sont pas facilement identifiables, puisque les actions posées ou subies par le personnage sont généralement minimales.

1.2.4 L'espace intime

Gracq est un « écrivain presbyte » (*L*, p. 160) selon sa propre définition, donc qui tend à préférer les paysages à perte de vue au détail, au microscopique. Pourtant, l'espace intime est déterminant dans plusieurs récits. La chambre en particulier comporte un grand potentiel

²⁰ Albert Mingelgrün, « Le domaine français », dans Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique*, p. 195.

magique parce qu'elle est régie par une dynamique présence/absence qui donne le sentiment que les objets parlent, se souviennent et dénoncent. L'importance accordée aux objets personnels évoque l'objectalité du réalisme magique définie par Franz Roh. L'objet est regardé sous un nouveau regard et sa représentation acquiert du mystère. Dans *Un beau ténébreux*, Jacques et Gérard découvrent la chambre d'Allan en son absence et l'interdiction multiplie le mystère associé d'office à l'espace intime du personnage. Gracq révèle le pouvoir de la chambre dans « Les Yeux bien ouverts » :

J'ai toujours eu l'impression dans ce cas-là que l'être absent *surgit* du rassemblement des objets familiers autour de lui, de l'air confiné qu'il a respiré, de cette espèce de suspens des choses qui se mettent à rêver de lui tout haut, avec une force de conviction plus immédiate encore que sa présence. (*P*, p. 853)

L'être absent est un peu comme un fantôme en puissance dans l'environnement; revenant actualisé, éveillé par le regard de l'intrus. Les objets agissent comme des prolongements du personnage. Ils appartiennent à une iconographie qui permet de reconnaître, par exemple, Allan à ses armes asiatiques, à son immense manteau royal ou au somptueux jeu d'échecs qui trône sur sa table de chevet, et Mona à ses petites billes de verre et au désordre chaleureux de son logis. Dans « La Presqu'île », Gracq explore librement le pouvoir de la dynamique présence/absence. En effet, Simon, plein du souvenir d'Irmgard, semble préférer la pensée de celle-ci à sa présence. Lors des préparatifs qu'il exécute en prévision de sa venue, il pense : « Irmgard était déjà là – mieux que présente, disponible – puisqu'il allait pouvoir peupler à l'aise, loin d'elle, son après-midi de tout un affairément précurseur, border partout et de si près son absence qu'elle en deviendrait plus vivante qu'elle. » (*PI*, p. 424) Les contours que Simon dessine s'approchent si bien de son désir que la femme devient rapidement accessoire à sa propre existence : « en ce moment, il suffisait à tous deux. » (*PI*, p. 434) D'ailleurs, la chute de la nouvelle indique toute la perplexité de la présence d'Irmgard, qu'il n'arrive pas à rejoindre

physiquement : « comment la rejoindre? pensait-il, désorienté. » (*PI*, p. 488) C'est dire la puissance de la rêverie et de la mémoire chez Gracq qui, à certains moments limites, touchent au réel d'une façon plus vraie que la réalité elle-même. La croyance de Gracq en une dimension attenante à la réalité empirique, qui le rend sympathique au mouvement surréaliste, crée aussi des affinités avec l'attitude envers le monde développée par Luis Leal : « I have already said that he [the magical realist] doesn't create imaginary worlds in which we can hide from everyday reality. In magical realism the writer confronts reality and tries to untangle it, to discover what is mysterious in things, in life, in human acts²¹. » L'attention à l'étrangeté présente dans le monde et dans les choses agit effectivement dans la représentation chez Gracq. L'espace intime et les objets personnels révèlent le personnage à la manière d'une synecdoque :

Ce qui tend à nous faire suspecter que la plupart des romanciers pèchent par excès ou redondance, contre les deux préceptes romanesques jumelés qui sont : « Dis-moi qui tu es, et je saurai où tu habites », et : « Dis-moi quel lieu tu hantes, et je saurai de reste qui tu es. » [...] *D'un seul tenant*, et sans solution de continuité – contrairement à la formule du monde réel – est la secrète formule de vie du monde romanesque : à tout moment, et en toute circonstance, dans la fiction la partie peut suffire à évoquer le tout. (*CGC*, p. 1097)

Ce passage des *Carnets du grand chemin* témoigne de la profonde collusion qui existe entre le lieu et le personnage dans l'univers romanesque de Gracq.

²¹ Luis Leal, « Magical Realism in Spanish American Literature », dans Faris et Zamora (dir.), *Magical Realism*, p. 121.

2. Le temps

Le temps qu'occupe les fictions est tout aussi équivoque et marginal que l'espace. Nous verrons que la relation du sujet au temps comporte deux facettes principales : la vacance et l'attente. La disponibilité des personnages de même que la fébrilité de l'expérience qu'ils vivent relèvent du traitement particulier du matériau temporel. D'ailleurs, c'est peut-être l'une des premières impressions de lecture que celle d'une extraordinaire lenteur et d'un alanguissement du monde. Avant d'étudier la nature de la relation du sujet au temps, nous étudierons comment l'Histoire entre dans la représentation du temps gracquien.

2.1 L'Histoire

Dans certaines fictions dites « de l'histoire » – *Le Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt* et « La Route » – Gracq s'approprie l'histoire. C'est-à-dire qu'il s'inspire de moments, de circonstances qui lui apparaissent riches de prime abord, puis qu'il traite librement, sans le souci de proposer une lecture analogique fictive de l'événement. Il déréalise l'histoire en l'extrayant de son contexte précis pour se servir de l'ambiance ou de l'idée qu'une période historique lui suggère. La lecture idiosyncrasique de l'histoire est sans doute l'une des tangences principales du roman contemporain envisagé largement. Selon Pascal Vacher, il s'agit pour le sujet « de sortir du traumatisme historique en redevenant sujet de son histoire²² ». Dans ce mouvement d'écriture et de prise en charge de l'histoire, qui s'accompagne parfois d'une entreprise de réécriture, « l'imaginaire compte autant que la réalité²³ ». La nouvelle ère n'admet aucune vérité, sinon celle d'une entière relativité de

²² Pascal Vacher, « Problèmes de la forme romanesque au XXe siècle. Le roman contre le réel », dans Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Formes et imaginaire du roman : Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 129.

²³ *Ibid.*, p. 131.

l'histoire et de son déroulement. Milan Kundera, dans *Le Rideau*, présente l'action de l'oubli qui efface et du temps qui transforme les faits comme une évidence que l'on n'admet que difficilement. Selon lui, « [derrière] la mince lisière de l'incontestable [...], un espace infini s'étend, l'espace de l'approximatif, de l'inventé, du déformé, du simplifié, de l'exagéré, du mal compris, un espace infini de non-vérités qui copulent, se multiplient comme des rats et s'immortalisent²⁴. » La variable importante de l'*inconnu* autorise et appelle tous les récits possibles. Gracq, cependant, ne goûte pas tellement la réécriture de l'histoire, il n'essaie pas de rétablir des pans de l'histoire délaissés par le discours dominant, comme c'est le cas par exemple des fictions réalistes magiques hispano-américaines, qui sont souvent des fictions qui agissent comme une vision compensatoire ou alternative de l'horreur vécue par un peuple. Son approche de l'histoire s'apparente davantage à ce que John Burt Foster nomme la « felt history » dans *Magical Realism* : « felt history refers to the eloquent gestures and images with which a character or lyric persona registers the direct pressure of events, whether enlarging and buoyant or limiting and harsh²⁵. » L'écrivain s'intéresse à ce que l'individu a éprouvé et vécu dans un contexte historique donné. Il en résulte une vision des événements souvent laconique, un récit elliptique parce que intimement vécu. La « felt history » peut qualifier, par exemple, le sort de Grange dans *Un balcon en forêt*. Pourtant, avec le *Rivage*, le traitement de l'histoire est un peu plus complexe, puisqu'il s'agit d'une situation historique fictive, bien que celle-ci tende à évoquer des événements qui nous paraissent familiers.

²⁴ Milan Kundera, *Le Rideau*, p. 175.

²⁵ John Burt Foster Jr., « Magical Realism, Compensatory Vision, and Felt History : Classical Realism Transformed in *The White Hotel* », dans Faris et Zamora (dir.), *Magical Realism*, p. 273.

2.1.1 Le grand thème : la guerre

Dans tous les romans, et aussi dans les carnets, l'expérience de la guerre est déterminante. Parfois, elle est exposée avec parcimonie, parfois elle est l'objet même de la fiction. Elle a ceci de particulier qu'elle demeure en suspension. En fait, Gracq donne à lire la tension du conflit, son essence, sans les contingences immédiates de celui-ci. L'auteur se garde ainsi une plus grande latitude dans son écriture : « un personnage de roman, aussi vivant qu'il soit, si on le confronte dans une scène à une figure historique véritable, y perd instantanément souplesse et liberté, parce qu'il vient s'articuler brusquement à un point fixe isolé ». (*ELE*, p. 572) C'est donc avec une grande souplesse et une grande liberté que Gracq aborde la « pente de l'histoire ». L'imaginaire recherche et exploite l'énergie d'une époque donnée et amalgame souvent plusieurs moments pour arriver à la tonalité désirée. Certains matériaux de l'histoire plaisent davantage à Gracq, notamment le déclin de l'Empire romain qu'il affectionne tout particulièrement à travers Spengler. Dans *Le Rivage des Syrtes*, la décadence romaine entre en écho avec la chute d'Orsenna. Celle-ci est accompagnée des tensions qui ont précédé la Seconde Guerre mondiale et d'un imaginaire médiéval barbare que l'on retrouve aussi dans les pages de « La Route ». Le recul spatial et temporel que permettent les périodes données peut parfois servir de moyen herméneutique pour mieux comprendre le présent. L'hétérogène des matériaux de composition de la situation historique fictive, dans ces deux œuvres du moins, indique la liberté que se permet l'auteur dans son écriture.

Dans l'œuvre, la guerre ne se déroule que dans les marges. On n'affronte pas directement l'ennemi dans les romans de Gracq. La guerre est plus rêvée et pensée que vécue. D'ailleurs, l'expérience de la Grande Guerre que connaît Gracq dans sa prime jeunesse est celle d'un écho lointain et la conséquence la plus probante de celui-ci est une familiarité

inhabituelle avec l'annonce de la mort²⁶. La guerre est présentée comme une rumeur obsédante. Elle est immatérielle et, par là même, elle apparaît irréaliste. Dans *Un beau ténébreux*, des souvenirs de guerre surgissent de façon inopinée dans le journal de Gérard. Comme la plupart des passages qui relatent des souvenirs dans le roman, ces extraits ont une valeur d'apologue. L'un d'eux glose sur la profondeur du sommeil à la guerre et sur la proximité de cet état avec celui de la mort : « à la guerre il y avait des minutes où la différence ne paraissait pas insurmontable. » (BT, p. 131) Gérard, dans ces souvenirs oniriques, était prisonnier. Il s'agit d'une autre façon d'éloigner le personnage du front et de le placer dans un état de disponibilité à la rêverie. Hoyerswerda, la ville la plus proche du camp où il est prisonnier, devient le réceptacle magique des songes du captif, « riche pour une imagination sevrée ». (BT, p. 181) Pour *Un balcon en forêt*, la situation est plus clairement ancrée dans les marges du conflit. La drôle de guerre est une non-guerre. Tout le roman est en quelque sorte un commentaire sur l'absurdité de la situation et du lieu. Gracq avoue « qu'il y avait pour [lui] dans cette image un symbole très simple, un condensé significatif qui [lui] parlait beaucoup : la guerre au sous-sol, la paix au premier étage²⁷. » Le lecteur n'assiste pas au conflit, il en devine l'existence. Yves Bridel, dans son essai *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, pense que « le roman est même "an-historique", dans la mesure où Grange lui-même refuse, ou tout au moins, tente "d'irréaliser" les événements qui l'atteignent encore²⁸. » À cet effet, le roman procède en sens inverse du *Rivage des Syrtes* : il s'ancre fermement dans un moment historiquement et géographiquement situable, pour ensuite donner le récit d'une saison hors du temps, détachée du réel. Le *Rivage*, quant à lui, part de la fiction et trouve sa résonance dans une pensée historique. Dans « La Route », la guerre demeure centrale, mais elle est encore une

²⁶ Voir « Entretien avec Jean Carrière », p. 1236.

²⁷ « Entretien avec Jean-Louis de Rambures », t. 2, p. 1191.

²⁸ Yves Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Age d'Homme (L'eterna), 1981, p. 25.

fois éloignée, puisque les hostilités sont passées. C'est un paysage de l'après-guerre que traversent les personnages de la nouvelle. Le territoire est marqué par les invasions : « les signes de l'incendie, du pillage et de la mort violente n'y manquaient pas [...]. Mais ces rencontres gardaient plutôt le caractère d'accidents isolés ». (R, p. 409) On sent donc les contours et la rumeur des combats, mais ils semblent être surtout un prétexte sous-jacent à la mise en place de la route sinueuse et accidentée qui est le véritable sujet de la nouvelle. Si « La Route » sillonne dans les cendres de la guerre, *Le Rivage des Syrtes* présente pour sa part la montée des hostilités, les préparatifs du conflit. L'action demeure donc dans une position marginale par rapport à sa thématique principale. Néanmoins, ce roman entretient des relations complexes avec l'histoire comme avec la guerre et il mérite d'être étudié un peu plus longuement en regard de cette spécificité.

2.1.2 Le cas du *Rivage des Syrtes*

La particularité du *Rivage des Syrtes* est d'évoquer avec beaucoup de réalisme une « situation historique » fictive. Le récit s'inscrit dans une logique réelle, qui est la conception biologique de toute société humaine. C'est-à-dire que la périodicité d'une civilisation est envisagée comme celle de l'homme : naissance, jeunesse, vieillesse et mort. Gracq tire cet enseignement du *Déclin de l'Occident* de Spengler qui cherche à dégager la dynamique naturelle de l'histoire, indépendante de la volonté individuelle. Bruno Tritsmans écrit que, dans l'ouvrage de Spengler, l'Histoire est relatée « comme la réalisation d'un "inévitabile Destin"²⁹ ». Le caractère irrévocable de l'histoire, son apparence de machine autonome, est un des éléments importants du récit d'Aldo. Gracq ressent une ivresse par rapport au

²⁹ Bruno Tritsmans, « Poétiques de l'Histoire chez Gracq et Jünger : Trames de pierre, paroles estompées », dans *Poétique*, no 100, nov. 1994, p. 474.

fonctionnement inébranlable, presque magique, de certaines situations : « il y a dans l'Histoire un sortilège embusqué, un élément qui, quoique mêlé à une masse considérable d'excipient inerte, a la vertu de griser. » (*ELE*, p. 707) Le sentiment de la croissance lente mais tendue de la guerre pendant une décennie a été l'objet principal du roman. « C'est cette remise en route de l'Histoire, aussi imperceptible, aussi saisissante dans ses commencements que le premier tressaillement d'une coque qui glisse à la mer, qui m'occupait l'esprit quand j'ai projeté le livre » (*ELE*, p. 708), révèle Gracq quelques années plus tard, dans *En lisant en écrivant*. Inspiré par l'énergie du moment et le mouvement de l'histoire à cette époque, il compose un roman qui prend ses racines dans un riche terreau historique. La très grande vraisemblance des événements présentés s'accompagne aussi d'un discours sur l'histoire qui entérine l'appellation de « fiction d'Histoire » que Bernhild Boie lui accorde dans *La Pléiade*³⁰. Au sujet des discours sur l'histoire qui parsèment le roman, Tritsmans conclut que « le texte propose moins une lecture de l'Histoire qu'il ne recueille des discours sur l'Histoire dans une démarche essentiellement citationnelle, et à partir d'un lieu de parole, voire de désir en point de fuite³¹. » La remarque apporte l'élément de la parole à notre réflexion. En effet, Aldo, acteur de l'histoire, est aussi un mémorialiste. À cet effet, il se rapproche de Daniello l'historien. Ce dernier est celui qui semble tirer les ficelles de toute la machine de guerre qui se met en place, et il n'est pas fortuit que Gracq lui octroie la fonction première d'historien d'Orsenna. Au cours du roman, Aldo réfléchit au sort d'êtres tels que lui, entraînés à jouer un rôle important dans un théâtre qui les dépasse, des hommes repoussés « sur les marges de l'histoire ». (*RS*, p. 729) Le récit que fait Aldo se superpose à l'action qu'il relate. Parfois, la voix narrative se promène, s'approche du passé, de l'émotion vive du souvenir, d'autres fois,

³⁰ Bernhild Boie, « Notice de "La Route" », t. 2, p. 1401.

³¹ *Ibid.*, p. 484.

elle prend du recul et pose un regard informé, averti sur le déroulement de l'action. La narration acquiert une forme d'ubiquité temporelle qui la rend difficile à situer, et la place dans ce que Wendy B. Faris nomme « the ineffable in-between³² ». La perspective de l'énonciation demeure souvent floue, indéterminée. Comme dans beaucoup de récits réalistes magiques, l'espace que le narrateur occupe n'est pas toujours identifiable. Le développement du folklore d'Orsenna autour du conflit passé avec le Farghestan contribue à la solidité de la composante historique du roman. Aldo évoque les contes pour enfants, l'enseignement, la poésie et la peinture, tous des secteurs culturels touchés par l'imaginaire qui découle de la vie passée de la nation : « lorsqu'on lisait les poètes d'Orsenna, on était frappé de voir combien cette guerre avortée, [...] tenait dans leurs écrits une place disproportionnée à celle qu'elle occupait dans les manuels d'histoire. » (*RS*, p. 562) Les nombreuses représentations du conflit l'ancrent profondément dans l'imaginaire collectif depuis trois siècles. D'ailleurs, la présence des grandes familles aristocratiques, notamment la lignée terrible des Aldobrandi, confère à l'organisation de l'état, bien que fictif, une sécularité digne des vieilles nations européennes. La vraisemblance de la situation historique représentée et la présence de l'histoire par le biais des discours et de l'art dans le roman font du *Rivage des Syrtes* une œuvre qui touche de près à la pensée de l'histoire.

2.1.3 L'épaisseur historique du référent

Dans les *Carnets du grand chemin*, Gracq développe le thème des « paysages-histoire » qui n'existent dans toute leur complexité et leur richesse « qu'en fonction d'un épisode historique, marquant ou tragique, qui les a singularisés ». (*CGC*, p. 989) Nous croyons que, dans la prose de Gracq, beaucoup de référents possèdent cette épaisseur historique et

³² Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments*, p. 45.

temporelle qui leur permet d'évoquer simultanément toutes les époques qu'ils ont traversées. Le principe du palimpseste élargit son faisceau au-delà du texte écrit. La partie intitulée « Distances » dans *Lettrines 2* s'attarde plus longuement à ce sentiment d'étagement de la pensée et de la vision au fil des années qu'il définit ainsi : « la surimpression envahissante de ce qui a été sur ce qui est constitue le don mélancolique et pulpeux du vieillissement, qui est, autant qu'une décrépitude physiologique, un décryptement fantomatique du palimpseste que devient avec l'âge le monde familier. » (*CGC*, p. 335) Cette conception du monde lègue une mémoire à l'objet. Lorsqu'il est décrit, l'objet rappelle ses usages successifs, son passé inscrit en filigrane dans son usure. Dès que Grange pénètre dans le poste de commandement de la Meuse, il se fait la réflexion suivante par rapport à la table à épures : « le pavillon avait dû loger un ingénieur des fonderies. » (*BF*, p. 5) De cette façon, le paysage et le décor sont inscrits dans le temps et dans leur histoire, comme s'ils possédaient des secrets. « La Route » exploite ce que l'on pourrait nommer la stratification ou la « sédimentation historique » (*ASC*, p. 907) dont parle Gracq dans *Autour des sept collines*. La nouvelle est surtout une description du chemin :

Bien que sa largeur atteignît tout juste la voie d'une charrette, et qu'il fût visible que le chemin avait dû être surtout un chemin cavalier, les dalles de la surface gardaient des traces anciennes d'ornières qui mordaient la roche d'une gouttière usée, incrustée maintenant de lichens gris, et ces signes d'un trafic ancien évoquait de façon vive l'idée d'un courant ininterrompu, un éveil de vie qui avait dû, à une époque très reculée, animer la route de bout en bout. L'impression de délabrement extrême qu'elle donnait maintenant n'en était que plus forte (*R*, p. 406).

C'est le choc des époques contenues dans un même lieu qui donne toute la puissance à l'image de la route. Le lecteur conçoit tout ensemble l'esseulement présent de la route et son effervescence ancienne. La narration s'intéresse au passage du temps, aux traces et aux indices

des vies antérieures qui ont précédé les personnages. La juxtaposition des époques successives donne une dimension temporelle à ce qui relève d'abord de la spatialité.

2.2 La relation du sujet au temps

L'expérience de lecture d'un roman de Gracq consiste principalement en l'initiation à un temps unique d'oisiveté et d'attente. Selon l'auteur, « il ne serait pas impossible que la première page d'un livre guidât cette accommodation temporelle qu'implique la lecture avec la même autorité que possède une clé musicale en tête d'une partition. » (*ELE*, p. 679) Prenons Gracq au pied de la lettre. Le prologue d'*Un beau ténébreux* s'ouvre sur des « journées glissantes, fuyantes, de l'arrière-automne [...] dans le déclin de la saison soudain singulièrement envahies par le silence. » (*BT*, p. 99) L'incipit impose un ralentissement marqué par le *désœuvrement* et la *décrépitude* de l'auberge abandonnée. Il situe de surcroît l'action dans un entre-deux temporel instable et fuyant : celui de l'arrière-automne. Toutefois, quelque chose point à l'horizon, encore mal défini, mais suffisamment intrigant pour titiller le désir du lecteur : « pourtant, sous le soleil aigret d'une matinée d'octobre, des bruits naissent, se décrochent bizarrement du silence comme du rêve le geste solennel d'un dormeur ». (*Ibid.*) Quant à l'incipit du *Rivage des Syrtes*, il annonce l'issue du destin d'Orsenna, vers lequel cheminera ensuite tout le récit : « son activité faible, mais paisible encore, et comme majestueuse, est celle d'un vieillard dont les apparences longtemps robustes laissent incrédule sur le progrès continu en lui de la mort. » (*RS*, p. 555) Le roman sera celui de l'attente au chevet d'un malade. Le même alanguissement ouvre le récit de « La Route » et la structure en point de fuite, inscrite déjà dans le motif du chemin, est plus marquée encore. Le temps chez Gracq est principalement une expérience de l'attente, comme le marque le début de « La Presqu'île » dans une salle d'attente, mais il est aussi un temps de parfaite

disponibilité pour le personnage. Ces conditions de vacance et d'appréhension constituent ensemble ce que nous nommerons, avec Gracq (*ELE*, p. 679), le temps de l'imminence; temps qui maintient l'œuvre constamment au seuil de l'événement, qu'il soit magique ou non.

2.2.1 La disponibilité du personnage

La liberté du sujet chez Gracq tient à la vacance du temps qu'il occupe. Le temps de l'action dans les romans en est un de l'entre-deux, il est provisoire. Le personnage est ainsi placé dans une entière disponibilité, soustrait aux contingences matérielles, monétaires ou sociales de la vie quotidienne. Le départ qui inaugure généralement les fictions implique aussi une rupture dans la chronologie habituelle. Pour Gracq, ce sont des « départs tellement départs qu'aucune arrivée ne pourra jamais les démentir. » (*P*, p. 849) C'est dire qu'il s'intéresse davantage à la multiplication des possibles inscrits dans le thème du voyage qu'à la destination finale du parcours. D'ailleurs, la forme très ouverte de la fin des romans atteste de cette prédilection. Le temps est offert aux personnages qui sont représentés dans un moment de complète et savoureuse oisiveté. Dans *Un beau ténébreux*, ils sont tous en vacances, dans « La Presqu'île », Simon cherche à passer le temps, dans *Un balcon en forêt* et dans *Le Rivage des Syrtes*, Grange et Aldo attendent l'arrivée d'un événement qui tarde à prendre forme. Le récit gracquien est tout en lenteur, il est sinueux : il n'y a jamais de ligne droite dans ses histoires. Le silence s'accouple souvent avec l'alanguissement dans les fictions. Gracq affectionne les instants de contemplation et les silences partagés entre deux personnages. Son goût du roman s'explique en partie par le fait qu'une de ses « ressources secrètes est de fournir des comprimés de lenteur ». (*ELE*, p. 642) On assiste ainsi à une dilatation du moment présent qui acquiert une richesse extraordinaire. On rencontre très souvent le déictique *maintenant* dans la prose de Gracq. Il indique la volonté de s'arrêter précisément à cet instant et à la singularité de

ce qui advient *hic et nunc*. Parfois le présent est contaminé par le passé par le biais de la réminiscence, parfois il est essentiellement tourné vers un *à venir* troublant et angoissant. L'oscillation entre le souvenir et l'attente problématise le présent et caractérise généralement le mouvement réflexif du personnage et du récit dans son ensemble. Le personnage est fréquemment habité par un souvenir qui surgit comme de la madeleine de Proust. Comme le dit Gracq dans *Les Eaux étroites*, « le présent et l'imparfait, inextricablement, se mêlent » (*EE*, p. 550) dans le cheminement de la pensée. C'est dans « La Presqu'île » que les assauts de la mémoire sont les plus agressifs. Simon se rappelle Irmgard et ses façons, il entend les mots, voit les gestes : « le sentiment nu de sa présence l'étourdit un moment ». (*PI*, p. 429) Le souvenir prend ici une nouvelle coloration parce qu'il se mêle au présent. L'instant est littéralement revécu. La consistance du souvenir ne tient pas à la précision de la description, mais plutôt à une force d'évocation extraordinaire. Souvent, le changement du présent au passé est à peine souligné : le passage de l'un vers l'autre se fait aussi librement que dans la pensée réelle. Une brèche est créée pour y faire advenir la magie : « en un éclair il sentit à la fois auprès de lui la place vide, et Irmgard y bondir soudain à son côté comme s'il l'avait touchée d'une baguette ». (*Ibid.*) On assiste aussi à la juxtaposition de moments dans un même espace. Dans cette nouvelle, le télescopage du passé dans le présent démontre la liberté avec laquelle Gracq travaille la composante temporelle du récit. Le pouvoir de recomposition de la mémoire, sa capacité à faire revivre un moment passé, fait intervenir un temps itératif puisque les événements se répètent. Le sujet chez Gracq a le don de reculer dans le temps et de revivre ce qu'il a déjà vécu, mais d'une autre façon, puisqu'il pose un nouveau regard sur les choses. Lorsqu'Aldo relate a posteriori ses pressentiments, ses souvenirs d'anticipation sur l'issue de sa situation et de celle d'Orsenna, le temps acquiert une double valeur de passé et de futur. Selon Bernhild Boie, « tout retour vers le passé est chez lui [Gracq] restitution d'un élan

ancien vers l'avenir³³. » La tension qui maintient les personnages de Gracq dans un mouvement vers l'avant est mêlée de désir et d'angoisse. Le présent est donc pleinement vécu par le biais du sentiment de l'attente.

L'atmosphère de qui-vive est fréquente dans le réalisme magique parce qu'elle engendre une légère perturbation dans la perception du personnage et peut conduire de cette façon à un dérèglement du réel³⁴. L'accroissement de la disponibilité et de la réceptivité du personnage aiguise son attente et crée un terrain vague pour l'imagination qui évolue librement. L'altération de la réalité se limite parfois au seul regard subjectif et singulier du personnage qui peut être biaisé par un élément comme l'attente fiévreuse de quelqu'un ou de quelque chose. Le temps de l'imminence chez Gracq donne le sentiment, entre autres, que quelque chose de merveilleux est toujours sur le point d'arriver :

on avançait le cœur battant un peu dans la lumière plus fine : on eût dit que soudain la Route ensauvagée, crépuscule d'herbe, avec ses pavés sombrés dans les orties, les épines noires, les prunelliers, mêlait les temps plutôt qu'elle ne traversait le pays, et que peut-être elle allait déboucher, dans le clair-obscur de hallier qui sentait le poil mouillé et l'herbe fraîche, sur une de ces clairières où les bêtes parlaient aux hommes. (*R*, p. 407)

Le miracle est à portée de main, il est possible et envisagé. La magie du réalisme magique définie par Franz Roh semble partout sur le point d'éclorre. En effet, elle est présente dans le monde de façon latente, prête à être éveillée. Si le réalisme magique trouve une résonance dans l'œuvre de Gracq, c'est selon nous dans la prémisse d'éveil au merveilleux qu'elle se tient. Sans doute l'œuvre se maintient-elle de cette façon au seuil de l'esthétique réaliste magique. On pourrait envisager le récit gracquien comme un mode liminal du réalisme magique. Le texte actionne tous les mécanismes qui suscitent généralement la magie en

³³ Bernhild Boie, « Introduction », p. XXXI.

³⁴ Michel Dupuis et Albert Mingelgrün, « Pour une poétique du réalisme magique », p. 222.

développant un espace et un temps qui possèdent des qualités propices à la susciter, il suggère l'avènement de la magie, puis il s'interrompt évasivement, et bifurque vers une nouvelle image. Nous développerons plus longuement cette hypothèse lors du prochain chapitre.

2.2.2 L'attente dans chacun des romans

Dans chacune des œuvres, l'importance du motif de l'attente fait du temps la matière principale du récit. Néanmoins, cette attente connaît certaines nuances d'un roman à l'autre. Dans *Le Rivage des Syrtes*, le temps est cyclique. La guerre a déjà eu lieu et elle va se répéter. L'inexorable pèse sur le déroulement de l'action notamment à cause du cercle de l'éternel retour. La première guerre a laissé des traces multiples, la guerre qu'Aldo déclenche est aussi une histoire passée puisque la narration est postérieure à l'événement. De cette façon, le récit d'Aldo fait advenir une troisième guerre. Des phrases telles que : « Lorsque je revis en souvenir » (RS, p. 564), « Quand je reviens par la pensée » (RS, p. 581) et « Quand le souvenir me ramène » (RS, p. 729), exaltent le pouvoir de la mémoire et de l'imagination. Le leitmotiv revient ainsi ponctuellement rappeler au lecteur la position énonciative équivoque d'Aldo. Pourtant, malgré l'importance du mouvement vers le passé, c'est l'état d'attente qui domine le récit. *Le Rivage des Syrtes* est sans doute l'œuvre qui exprime avec le plus d'acuité l'obsession qui habite un personnage en attente fébrile d'un événement. Contrairement à Grange qui nie l'avènement possible de la guerre, Aldo la désire et l'appelle. C'est aussi tout Orsenna qui désire à travers Aldo. Le temps qui passe est ainsi vécu : « journées unies et monotones, et pourtant pleines d'une attente et d'un éveil, pareilles à l'alanguissement nauséeux d'une femme grosse ». (RS, p. 696) La métaphore de la gestation est récurrente pour désigner la situation d'Orsenna. L'attente exacerbe peu à peu le sentiment du temps qui passe et Aldo vibre de l'impression « d'un peuple entier, collé au sol et maintenant averti par son oreille

profonde, que les temps venus poussaient sur la scène, et qui pêle-mêle, abandonnant ses venelles et ses caves, se bousculait d'instinct dans le désordre vers le seul jour qui vaille qu'on s'y brûle : *le grand jour*. » (RS, p. 815) Le ton apocalyptique des dernières pages du roman ne ment pas : l'attente d'Orsenna est celle d'un suicide.

Contrairement au *Rivage*, où l'instant a peu de valeur en soi, *Un balcon en forêt* est tout entier voué à la plénitude du moment vécu. L'absence, ou la quasi-absence, de l'élément du désir qui poussait Aldo vers l'à-venir, permet au personnage d'être au monde pleinement. Dans le roman, l'attente est appréhension et angoisse. Dans un entretien avec Jean Roudaut, Gracq dit : « l'histoire, pendant la "drôle de guerre", s'est faite un moment attente pure, je me sentais en communication avec elle³⁵. » La situation historique et la pente naturelle de son imagination suivent pour un moment le même chemin. Grange oscille entre la réalité du conflit qui viendra s'abattre sur ses compagnons et lui, et l'état d'immobilité paisible qu'il savoure et qui entérine sa propension à nier la possibilité de la guerre : « à ces événements improbables, l'imagination ne s'accrochait pas. [...] Il ne se passerait rien. Peut-être ne se passerait-il rien. » (BF, 11) Le doute vient percer de plus en plus souvent le confort tranquille de Grange au fur et à mesure que le roman progresse. *Le Balcon* est une saison hors du temps. Grange s'installe confortablement dans une routine digne de la vie campagnarde : « la troupe retournait à la paysannerie. » (BF, p. 12) L'arrivée de l'hiver suspend littéralement l'activité de la guerre et repousse momentanément l'idée de l'offensive allemande. « Jamais encore il n'avait, autant que dans cet hiver du Toit, senti sa vie battante et tiède, délivrée de ses attaches, isolée de son passé et de son avenir comme par les failles profondes qui séparent les pages d'un livre. » (BF, p. 59) Là est révélée l'essence du temps du roman, qui annonce aussi son rapport à la fiction. L'isolement et l'immobilité créent un atoll pour la petite communauté

³⁵ « Entretien avec Jean Roudaut », p. 1215.

des Hautes-Falizes où « le temps qui venait était bon à prendre. » (*Ibid.*) Le temps s'accélère à partir du départ de Mona qui communiquait au monde sa gourmandise de la vie sans souci du lendemain. Le dernier tiers du livre s'attarde plus précisément aux événements historiquement situables jusqu'à la date fatale du 10 mai 1940.

L'attente dans *Un beau ténébreux* est de l'ordre du merveilleux, elle fascine les personnages. Le temps du roman est celui d'une représentation théâtrale ou d'un opéra. Allan a séduit son public qui demeure suspendu à ses gestes jusqu'au bout, intrigué et horrifié à la fois. Gracq compare la scène à un « Colisée » (*BT*, p. 131) où se jouerait quelque naumachie ou encore une corrida. Le roman plante donc le décor d'un sacrifice. L'ambiance dans laquelle se déroulent les événements est généralement très solennelle. Lors du bal masqué, les personnages réunis à la fin de la soirée se jouent une *dernière Cène* pathétique :

Dolorès, Gérard, Christel, Henri et Jacques étaient réunis devant une dernière coupe. Allan, debout, le dos tourné, regardait distraitemment vers la mer. Frileux, contractés, immobiles, un long moment ils restèrent silencieux, semblant écouter fuir les secondes, ce temps soudain plus irréparable, ces dernières minutes qui glissent plus vite, comme le sable au fond du sablier. Quelque chose, ici, allait se défaire. (*BT*, p. 237)

Comme dans le *Rivage*, le temps s'écoule de façon inexorable. Le sablier est une image que l'on retrouve souvent dans le roman. Allan a déjà choisi la date. La bande attend, dans le consensus tacite qui les lie, la scène finale. Le soir venu, c'est sous les traits du temps que Dolorès se présente à Allan : « il vit venir à lui sa dernière heure (*BT*, p. 263). »

« La Presqu'île » entretient un rapport singulier au temps. L'attente cette fois n'est pas liée à l'extraordinaire ou à l'inconnu. La nouvelle fait le récit d'un personnage qui cherche à tuer le temps : « il vit devant lui son après-midi s'étendre libre, vacante et remuée, un peu solennelle ». (*PI*, p. 422) La balade en voiture autour de la presqu'île de Guérande donne une forme à l'attente. Le tic-tac de l'horloge presse Simon qui en arrive à faire corps avec le

temps : « il ne fut plus qu'un bruissement liquide et égal, celui de la pendule qui poussait maintenant, seconde après seconde, la journée sur sa pente vers le train de 19h53. » (*PI*, p. 424) En fait, l'attente est le sujet de la nouvelle. Simon attend Irmgard, mais son attente est pleine d'appréhensions bonnes et mauvaises. Tantôt dans le souvenir, tantôt dans la projection de son week-end à venir avec Irmgard, Simon vit le moment présent comme un gouffre béant où se bousculent les temps et les angoisses. Gracq explore l'attente pure et simple qui touche de près au quotidien contrairement aux autres fictions qui se tiennent au seuil de l'exceptionnel.

L'affection de Gracq pour Stendhal est due à la capacité de ce dernier à créer « à l'écart pour ses vrais lecteurs une seconde patrie habitable, un ermitage suspendu hors du temps, non vraiment situé, non vraiment daté ». (*ELE*, p. 575) L'œuvre de Gracq engendre aussi un monde à part qui possède les mêmes qualités temporelles et spatiales. C'est-à-dire un espace et un temps flous, incertains, marginaux. Dans ces conditions mouvantes et instables, le merveilleux arrive parfois à se faire un chemin à travers le réalisme de surface des romans. Dans le prochain chapitre, nous verrons comment la langue et la forme du récit arrivent ensemble à produire la magie propre à Julien Gracq.

CHAPITRE 3

L'étrange gracquien au seuil de la magie

L'étrange gracquien au seuil de la magie

Les images que déroule tout voyage initiatique renvoient chacune en énigme à une rencontre préfigurée qu'elles font pressentir et qui les achèvera; la puissance d'envoûtement des excursions magiques, comme l'a été pour moi celle de l'Èvre, tire sa force de ce qu'elles sont toutes à leur manière des « chemins de la vie », qu'elles en figurent obscurément à l'avance les climats et les étapes.

Julien Gracq, *Les Eaux étroites*

Mais cette ancienneté du langage lui donne en même temps une vertu qui semble d'ordre magique. Il est devenu avec le temps, avec le tri incessant de l'usage, avec les incessantes adaptations, avec les millions de liaisons entrecroisées, visibles ou occultes qui se sont créées entre ses éléments, une espèce de monde substitué, aux harmoniques innombrables, aux virtualités illimitées, une des créations les plus étonnantes de l'homme, sinon la plus étonnante.

Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*

Jusqu'ici, nous avons mis en place le cadre qui nous permet de penser que l'œuvre de Julien Gracq s'apparente, au moins par ses qualités spatiale et temporelle, aux récits du réalisme magique. À présent, nous chercherons à questionner l'existence même de la magie dans l'œuvre. Ce chapitre sera le lieu d'une comparaison entre la magie spécifique du réalisme magique et l'atmosphère d'étrangeté mise en place chez Gracq. Nous verrons comment le romancier dresse le théâtre d'une représentation qui tend vers le merveilleux, mais dans laquelle la magie n'advient jamais. La posture liminaire de la magie qui demeure à l'état embryonnaire ou latent de possibilité nous permet de penser que la fiction subvertit l'esthétique réaliste magique qu'elle semblait jusque-là épouser. Avant de questionner

l'essence du merveilleux gracquien, nous verrons d'abord comment l'esthétique romanesque de Gracq se greffe à l'esthétique réaliste magique par la déréalisation et la référentialité qui leur sont associées à toutes deux. La déréalisation et les références littéraires, sans nous permettre de dire que nous avons affaire à du réalisme magique chez Gracq, contribuent elles aussi (comme pour l'espace et le temps) à en créer le contexte. Celles-ci créent un climat qui, ajouté à celui de l'espace-temps, est propice à l'impression de réalisme magique.

1. Intégration de l'esthétique romanesque de Gracq à l'esthétique réaliste magique

Lorsque nous avons abordé le temps et l'espace dans l'œuvre de Gracq, notre étude s'est surtout attardée à des questions de thématiques et de contenu. Dans cette première partie du chapitre, nous nous intéresserons davantage à la forme du récit gracquien. Nous voulons déterminer quels sont les points d'attache entre le réalisme magique et le roman gracquien. Nous en développerons deux. Le premier lien se trouve dans la volonté de subvertir la forme romanesque. Chez Gracq, la subversion passe principalement par une déconstruction du récit qui conduit à la minimalisation de ses composantes (personnages, intrigue, actions). L'étiollement progressif des éléments de la fiction produit un effet de déréalisation croissant qui explique en partie l'inconfort du lecteur. La deuxième caractéristique commune relève d'un usage analogue de la littérature dans son ensemble comme d'une source essentielle qui informe et participe à la logique du roman. La déréalisation, de même que la saturation du texte littéraire par le littéraire, en même temps qu'elles éclairent la forme du récit, problématissent le rapport entre l'imaginaire et la réalité. En ce sens, ces concepts s'inscrivent directement dans l'orientation de notre réflexion générale.

1.1 Subversion de la forme romanesque

Nous savons déjà que le point de vue terminal qui oriente la tension du roman vers un événement final qui ne sera généralement pas représenté dans le récit est conditionné par la thématique de l'attente à partir de laquelle s'organise le déroulement de l'action. Cependant, qu'en est-il de cette action? On dit souvent qu'il ne se passe rien dans les romans de Gracq. Dans son récent ouvrage *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, Mireille Noël s'intéresse à ce qui permet, en dépit de l'amorphie constitutive des fictions gracquiennes, d'affirmer que l'œuvre demeure un récit. Selon elle, l'action des romans réside dans les conséquences de cet élan vers l'à-venir ou vers l'avant qui presse tous les personnages : « mise sous tension dont les effets constituent l'action du récit¹. » De fait, Gracq maintient que la force de la forme romanesque repose sur un principe d'unité de ton et de tempo qui s'apparente à « la jouissance fondamentalement unitaire qui naît de l'écoute d'une symphonie. » (*ELE*, p. 633) D'ailleurs, on trouve une manifestation de la nature unitaire du roman dans la façon qu'a Gracq de colmater les transitions entre les journées ou les actions pour qu'elles disparaissent. Dans *Un balcon en forêt* par exemple, le lecteur passe presque imperceptiblement de la description de la routine de Grange au récit d'une journée marquée par sa singularité en regard de cette routine :

Quelquefois, après le déjeuner, à travers le sommeil des rues du dimanche ouvrier, Grange accompagnait un camarade jusqu'au train de Charleville, puis il passait au bureau de la compagnie régler quelques détails de service. Il y trouvait d'habitude le capitaine Varin fumant sa cigarette derrière des paperasses. [...] Le capitaine parlait de la guerre. Grange pensait que Varin parlait devant lui parce qu'il ne demandait jamais de permission pour Charleville, ce qui piquait – et peut-être parce qu'il était encore jeune : le vice du capitaine était de scandaliser.

« Regardez donc ça un instant, Grange. Le deuxième bureau nous gêne. »

¹ Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 117.

Le document, sur lequel était collé un papillon rouge *À communiquer seulement au cadre officiers*, était un album de photographies assez copieux qui reproduisait les différents types de casemates de la ligne Siegfried. (BF, p. 23)

La bascule avec l'amorce du dialogue crée une légère perturbation dans la lecture : un lecteur attentif est appelé à relire pour confirmer la transition. Le laconisme de l'auteur en ce qui a trait au changement de perspective chronologique dans ce passage a pour effet d'effacer la structure, ou de la minimiser, au profit d'une impression d'ensemble. Selon lui, il ne suffit pas de faire se mouvoir les personnages pour être devant une action, comme il est courant de le penser dans la foulée d'une analogie avec la vie réelle. (ELE, p. 559) Dans un roman, tout est ensemble et les descriptions font progresser l'action au même titre que les personnages ou l'écoulement du temps. Il n'en demeure pas moins que le dénuement de l'intrigue, voire sa quasi-absence, est l'une des caractéristiques fondamentales des œuvres de Gracq. L'épuration ne touche pas seulement l'intrigue. En général, les espaces représentés par la fiction sont assez restreints. Les personnages sont peu nombreux, rarement plus d'une dizaine, et ils sont dépourvus de profil psychologique. Même les passages descriptifs sont déconcertants parce que, bien qu'ils soient nombreux, ils ne cherchent pas à instaurer un « effet de réel », au contraire, ils rendent la représentation étrangère au réel. De plus, le texte refuse de se clore. La fin des romans ne marque pas de rupture dans la trame du récit; on dirait du livre qu'il *s'éteint* plus qu'il ne se termine. Pour Gracq, l'inachèvement est plus susceptible d'éveiller un imaginaire fécond que la clôture du récit. Dans *Le Rivage des Syrtes*, Aldo dit : « l'inachèvement même de cette guerre, signe en réalité d'une chute de tension sans remède, [est] l'essentielle singularité qui [nourrit] encore quelques imaginations baroques ». (RS, p. 563) L'histoire demeure ouverte et se prolonge dans l'imagination, et, à cause du flou qui lui est caractéristique, le lecteur en retient souvent une impression, une sensation, plus qu'un

récit. Dans le cas du *Rivage des Syrtes*, la fin du texte est un commencement, celui de la guerre, et cette guerre appelle le récit d'Aldo. La spécularité du texte est une caractéristique fréquente du réalisme magique, que l'on pense à l'exemple canonique du manuscrit dans *Cent ans de solitude*. Selon Scott Simpkins, le texte réaliste magique « always disappears into itself, an envelope of infinite beginnings forever grounded by the medium it employs to escape the textual dead end². » Du point de vue de la forme, une nouvelle comme « La Route », par exemple, entretient peu de liens avec la fiction : il n'y a pas de récit, pas de péripéties, seulement des reflets de personnages et une fin marquée par l'aléatoire. Elle est peut-être plus proche des poèmes en prose de *Liberté Grande* que des deux autres nouvelles de *La Presqu'île*. Pour Mireille Noël, « [sa] logique est avant tout celle des mots. Le fonctionnement du fragment touche ainsi au poème en prose³. » Ce lestage apparent des composantes « traditionnelles » du roman déconcerte les attentes de lecture. En effet, le lecteur doit s'ouvrir à une prose contemplative, marquée par la lenteur, qui se situe entre un réalisme de façade et une déviance sensible du réel.

1.1.1 La déréalisation

Parce que la représentation tend à se dissocier de plus en plus d'une représentation réaliste du monde, la déréalisation est une donnée qui éclaire la poétique romanesque de Gracq. Dans sa thèse *Les procédés de déréalisation dans les récits de Julien Gracq*, Cédric Laval propose une lecture de l'œuvre entièrement orientée par le concept. La déréalisation, suivant ses origines freudiennes, consiste en un « doute momentané qui nous retire, face à un

² Scott Simpkins, « Source of Magical Realism / Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature », dans Faris et Zamora (dir.), *Magical Realism*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 181.

morceau de la réalité, la certitude de sa pleine existence⁴ ». Selon Cédric Laval, « la déréalisation véhicule avec elle l'idée d'une déviance par rapport à un donné perçu comme normatif⁵. » Le concept soulève donc inévitablement la question épineuse de la norme et du réel. Laval envisage la déréalisation à la fois comme une stratégie narrative et un effet de lecture. Pour le cadre restreint de notre analyse, nous dirons simplement que la déréalisation consiste en une façon de rendre étrangère à elle-même la réalité des lois du monde empirique. La déréalisation pourrait ainsi expliquer le sentiment d'ambivalence face à la fiction qui nous pousse à mesurer l'œuvre de Gracq à l'aune du réalisme magique. On pourrait de cette façon saisir ce qu'il convient de nommer « l'étrange » dans un passage de prime abord réaliste :

À mesure qu'on s'enfonçait davantage dans les solitudes confuses, même ces petits craquements humains de chemin creux mouraient, et après le grand vide blanc de la journée, dans le chien et loup du crépuscule, c'étaient les bêtes libres qui prenaient là un dernier relais, car cette éclaircie dans les bois leur semblait familière et commode, surtout à celles qui voyagent et vont loin; souvent on entendait, derrière le proche tournant, le galop d'une harde sur les pierres, ou bien dans l'éloignement, avec des grognements d'aise, on voyait trotter dans le fil du chemin, d'un long trot de route, un sanglier avec sa laie, et toutes la file des marcassins. (*R*, p. 407)

Dans cet extrait tiré de « La Route », c'est l'acuité de l'ouïe qui nous entraîne peu à peu vers les limites du réalisme. L'animisme fréquent de la prose chez Gracq prête cette fois-ci des « craquements humains » à la route qui acquiert une consistance et une vitalité nouvelles. Puis, la narration pénètre la conscience des animaux pour lesquels l'éclaircie « semblait familière ». Le fait de prêter des goûts aux bêtes ouvre la porte à un contexte de libre communication, de côtoiement « pastoral » des règnes humain et animal. L'adverbe « souvent » signale un temps itératif et situe les événements racontés dans un espace temporel flou entre un passé

⁴ Cédric Laval, *Les procédés de déréalisation dans les récits Julien Gracq*, Thèse déposée à l'Université McGill, 2002, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

relativement lointain et l'écho jamais interrompu de ce passé. Les bruits perçus conduisent les personnages vers de nouvelles découvertes, jusqu'à donner l'impression que la route « allait déboucher [...] sur une de ces clairières où les bêtes parlaient aux hommes. » (*Ibid.*) Parfois, l'exaltation lyrique de la prose dessine une ambiance presque irréelle :

L'espace soudain sensible, clair et liquide, comme une chose qu'on peut boire, qu'on peut absorber – une de ces sensations purement spatiales, logées au creux de la poitrine, les plus enivrantes, les plus pleines de toutes, où la beauté se fait pure *inspiration*, qu'on mesure à un certain gonflement surnaturel de la poitrine, comme une Victoire antique. (*BT*, p. 164)

Dans cet extrait, la représentation de l'air et de l'espace relève entièrement de l'imaginaire et de la sensation personnelle de l'individu. La justesse et la précision de la description n'en sont pas moins grandes, cependant la phrase délaisse le visuel comme véhicule d'information et fait appel au toucher, puis à l'émotion du lecteur. La consistance liquide de l'air et l'hypertrophie soudaine du sentiment de l'espace autour de soi font pénétrer le texte un peu plus avant dans l'atmosphère d'étrangeté qui nous intéresse. Dans le cadre de la fiction gracquienne, selon Cédric Laval toujours, la déréalisation serait un « phénomène privilégié par lequel il est permis à l'homme d'accéder au monde fusionnel de la surréalité⁶. » En ce sens, il s'agirait d'une disposition particulière du personnage gracquien. Cette disposition a partie liée avec la situation de disponibilité dans laquelle est mis le personnage. D'ailleurs, le héros gracquien est ouvert à une compréhension irrationnelle du monde. Dans *Le Rivage des Syrtes*, lorsque le capitaine perd pied et tombe dans la mer, Aldo pense :

Un sens plus caché s'attachait pour moi à cette disparition sans traces; il me semblait que le capitaine, qui pour moi n'avait jamais tout à fait vécu à l'Amirauté, mais plus profondément l'avait hantée à la manière d'un génie engourdi de la terre, avait *passé* au sein de cette nuit noire et de cette lagune dormante de manière trop suspecte pour que ne s'y attachât pas la valeur d'un de ces signes auxquels la vie à l'Amirauté

⁶ *Ibid.*, p. 36.

m'avait tenu les sens entrouverts – comme si l'esprit même de ces eaux lourdes et de ces pierres moisisées, un esprit en qui le temps même avait semblé engourdir ses battements, eût regagné à l'heure dite et à la place fixée le refuge des profondeurs noires pour en sceller sur lui le consentement et le sommeil. (*RS*, p. 798)

Ici, les termes « génie de la terre », « hantée », « esprit des eaux » situent la réflexion dans la sphère de l'irrationnel. La logique à laquelle obéit le raisonnement d'Aldo accueille les superstitions et les croyances en des forces obscures qui dépassent la compréhension et le pouvoir de l'humain. La propension des personnages à se montrer sensibles à des manifestations surnaturelles souligne un prolongement de l'œuvre dans le merveilleux ne serait-ce que parce qu'elle en garde les portes grandes ouvertes. Peut-être que la magie chez Gracq consiste en une disposition à percevoir comment agit la déréalisation et éventuellement à sentir que les limites du « normal » ou du « réel » peuvent être traversées, sans doute parce que « la frontière de l'in vraisemblable n'est plus surveillée⁷ » dans le roman du XXe siècle, selon les mots de Milan Kundera.

1.1.2 Le dévoilement du statut de fiction

La volonté de subvertir les formes existantes de la littérature saillie des textes et en fait des œuvres conscientes d'elles-mêmes. C'est-à-dire qu'une part de la transgression de ces fictions – du réalisme magique et de Gracq – tient au fait qu'elles disent leur appartenance à la littérature. Les romans de Gracq et du réalisme magique comportent généralement un métadiscours : un discours sur eux-mêmes. Selon Wendy B. Faris, « metafictional dimensions are common in contemporary magical realism : the text provides commentaries on themselves,

⁷ Milan Kundera, *Le Rideau*, p. 89.

often complete with occasional mises-en-abyme⁸ ». Cette dimension participe à l'approche intellectuelle de l'exercice littéraire dans le réalisme magique. L'écrivain réfléchit à la littérature et à l'acte d'écrire à travers son activité. L'œuvre de Gracq n'est pas des plus transparentes à cet égard si l'on songe, par exemple, à *L'Aleph* de Borges ou à *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino. Il n'en demeure pas moins que les romans comportent des traces de réflexion sur eux-mêmes. *Un beau ténébreux*, parce qu'il emprunte une forme diariste, rend fortement palpable la sensation surplombante de l'auteur sur l'œuvre. Certaines formules telles que : « curieux de noter avec quel succès ce littérateur – je m'expliquerai si l'on veut sur ce mot » (*BT*, p. 114) mettent directement en contact l'auteur et le lecteur empiriques. Deux passages particulièrement intéressants quant à l'intention métafictionnelle se trouvent dans *Un balcon en forêt* :

Grange attendit assez longtemps dans une pièce poussiéreuse où une machine à écrire cliquetait dans la pénombre des volets à demi rabattus. (*BF*, p. 5)

Jamais encore il n'avait, autant que dans cet hiver du Toit, senti sa vie battante et tiède, délivrée de ses attaches, isolée de son passé et de son avenir comme par les failles profondes qui séparent les pages d'un livre. (*BF*, p. 59)

Le premier extrait, bien que moins explicite dans son commentaire que le second passage, accueille l'idée d'une attente ponctuée par le bruit de la machine à écrire. En regard de ce que l'on connaît de la pratique de Gracq, c'est-à-dire une écriture linéaire sans plan qui avance de sa propre énergie, l'attente et l'écriture sont imbriquées l'une dans l'autre puisque ce n'est qu'au terme du processus que l'auteur connaît l'issue du roman. Ce passage redit en outre le rapport entre l'attente et la lecture par l'intermédiaire de l'écriture puisque, chez Gracq, lecture et écriture font partie d'un même geste comme le mentionne le titre de *En lisant en*

⁸ Wendy B. Faris (dir.), « Scheherazade's Children : Magical Realism and Postmodern Fiction », dans *Magical Realism*, p. 175.

écrivant. La deuxième citation indique l'état de suspension qu'appelle la lecture et l'îlot que constitue l'espace romanesque. Elle suggère que les pages d'un livre isolent le lecteur et l'arrachent à son environnement immédiat pour lui permettre d'accéder à un temps et un espace différents. Juste après le bombardement du blockhaus, Grange éprouve d'ailleurs une sensation analogue à celle de l'auteur en train d'écrire ou du lecteur en train de lire : « il n'éprouvait qu'un sentiment de vide dans la tête et de fraîcheur aux tempes [...] qui était le sentiment de la page tournée et de la journée finie. » (*BF*, p. 128) L'astérisque qui suit cette phrase donne le sentiment de voir Gracq poser le crayon et terminer sa journée de travail. On se sent à la fois devant l'œuvre et devant sa création. *Le Rivage des Syrtes* comporte aussi un discours sur le pouvoir du littéraire, notamment au moment où Fabrizio accuse Aldo d'être un poète : « Marino n'aime pas les poètes, du moins à l'Amirauté. [...] Et tu es un poète, Aldo. » (*RS*, p. 584) Le poète est dangereux parce qu'il rêve, il a trop d'imagination et menace l'inertie paisible d'Orsenna. C'est essentiellement par la littérature que les hostilités sont maintenues dans l'actualité du pays, « ranimé[e]s ainsi subtilement dans les vers des poètes ». (*RS*, p. 562) Puis, c'est Aldo – poète, écrivain, narrateur – qui lance effectivement les hostilités. Donc, la littérature possède le pouvoir de faire mousser l'imagination et, éventuellement, de modifier le cours de l'histoire. Parce que la fiction comporte un commentaire sur elle-même, elle amène le plus souvent le lecteur à aborder le texte avec la distance nécessaire pour en percevoir les mécanismes. C'est une caractéristique des métafictions de solliciter une lecture sous-tendue par une intellectualisation de l'œuvre d'art. C'est dans cet esprit que l'on mentionne généralement l'élitisme, ou la prétention à la haute littérature, comme l'un des traits distinctifs du réalisme magique où « l'écriture demeure [une] activité solitaire, autonome, voire aristocratique⁹ ». C'est une prétention, ou un positionnement, qui s'apparente à la réception de

⁹ Jean Weisgerber (dir.), « Préface », *Le Réalisme magique*, p. 7.

l'œuvre de Julien Gracq limitée à un public restreint et privilégié de littéraires ou de lecteurs avertis.

1.2 Saturation de l'écrit par l'écrit

Dans « Bonnes lectures et mauvais lieux », Jacques Dupont suggère que le grand bagage culturel présent à la fois dans la lecture du monde de Gracq que l'on trouve dans ses essais et dans la sédimentation de la littérature et du langage à l'œuvre dans les romans induit « un rapport mythifié au réel¹⁰ ». La proposition de Dupont est intéressante dans la mesure où elle précise la nature du rapport entre la fiction et le réel. Notons d'emblée que ce rapport n'est pas un d'adéquation ou de mimétisme, mais plutôt de déviation et de déformation. Le texte gracquien s'abreuve à plusieurs autres textes. Gracq confie à Jean Carrière que « le monde et la bibliothèque font partie à titre égal des éléments auxquels [il] se réfère, quand [il] écri[t]¹¹ ». *Un beau ténébreux*, par exemple, consiste presque exclusivement en un commentaire ironique sur la littérature et en une reprise de mythes littéraires, de *Faust* aux *Amants de Montmorency*. À quelques reprises, Gérard martèle une phrase toute pleine d'ironie : « la littérature m'ennuie. » (BT, p. 121) Ruth Amossy, dans *Les jeux de l'allusion littéraire*, analyse les effets et les mécanismes de la référentialité dans ce second roman. Cependant, le jeu de l'intertextualité dans les autres romans n'est pas toujours aussi « carnavalesque¹² » que dans *Un beau ténébreux*. Il n'en demeure pas moins que la plupart des œuvres de fiction font intervenir des références littéraires externes qui déçoivent en partie la pensée de Gracq selon laquelle le roman fonctionne « en enceinte fermée » (L2, p. 329),

¹⁰ Jacques Dupont, « Bonnes lectures et mauvais lieux », dans Michel Murat (dir.), *Un écrivain moderne*, p. 65.

¹¹ « Entretien avec Jean Carrière », t. 2, p. 1249.

¹² Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel (Suisse), Baconnière (Langages), 1980, p. 24.

puisqu'il ne devient pleinement intelligible qu'à partir du moment où le lecteur possède la bibliographie interpellée. Les auteurs du réalisme magique font couramment intervenir un large appareil intertextuel dans leurs fictions. Les mythologies constituent généralement un foyer important de leur imaginaire. Les textes sont soumis à une nouvelle herméneutique, ils sont relus, revisités. Nous avons déjà étudié comment l'idée du palimpseste intervient dans la littérature chez Gracq. Un passage fréquemment cité d'*Un beau ténébreux* en témoigne : « toute œuvre est un palimpseste – et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique. » (BT, p. 146) La même dynamique est à l'œuvre dans le réalisme magique : « in this manner, the plural worldhood of magical realism reflects and exemplifies the textual theory of inscriptibility : one lies present, though hidden, within the other, just as one text lies within another text¹³. » Le texte réaliste magique est donc un texte scriptible au sens où l'entend Barthes : « ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le *scriptible*¹⁴. » Pour Barthes, il est question de textes polysémiques qui font appel à la bibliographie du lecteur, à ses connaissances et à son intelligence. Ce sont des œuvres qui demeurent indéfiniment ouvertes et dont le sens ne sauraient être arrêté par quelque critique : « interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait¹⁵. » L'une des raisons pour lesquelles ces textes connaissent des prolongements multiples ou infinis est qu'ils entretiennent un dialogue avec d'autres œuvres et avec la littérature elle-même. Dans le cas du roman gracquien, Patrick Marot suggère que :

C'est essentiellement à la littérature qu'a affaire l'œuvre de Gracq. Il en résulte un retournement du texte sur lui-même, celui-ci fixant et déplaçant sa clôture herméneutique, instituant la règle du jeu

¹³ Rawdon Wilson, « The Metamorphose of Fictional Space : Magical Realism », dans Faris et Zamora (dir.), *Magical Realism*, p. 227.

¹⁴ Roland Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil, 1994, p. 558.

¹⁵ *Ibid.*, p. 558.

passablement perverse d'un univers de signes qui absorbe la référence au monde dans les ambiguïtés de la référence à soi¹⁶.

Le détournement des références est encore un moyen pour le texte gracquien de se dérober à une signification claire, restant ainsi éminemment ouvert. Le jeu de la référentialité est équivoque, puisque certains intertextes apparaissent détenir un crédit de l'auteur – c'est le cas de l'œuvre d'Edgar Allan Poe – alors que d'autres s'inscrivent dans une mise à distance ironique soit de la littérature elle-même, comme dans *Un beau ténébreux*, soit du sujet traité, comme dans *Un balcon en forêt* avec les nombreuses allusions au monde merveilleux des contes pour enfants. En effet, il est assez surprenant de rencontrer des expressions telles que : « maisonnette de Mère Grand » (*BF*, p. 10), « maisonnette de fées » (*BF*, p. 12), « armée au bois dormant » (*BF*, p. 84) et « lieu interdit et un peu magique, mi-promenoir d'elfes et mi-clairière de sabbat » (*BF*, p. 85). D'ailleurs, les sensations qu'éprouve le personnage dans cette attente sont similaires à celles de l'enfant qui écoute un conte : « c'était une peur un peu merveilleuse, presque attirante, qui remontait à Grange du fond de l'enfance et des contes : la peur des enfants perdus dans la forêt crépusculaire, écoutant craquer au loin le tronc des chênes sous le talon formidable des bottes de sept lieues. » (*BF*, p. 113) De quelque façon qu'elle soit utilisée, la citation est toujours librement rappelée à la mémoire et inscrite dans un nouveau contexte qui se soucie peu du texte source, une utilisation que Jean Bellemin-Noël qualifie de « vampirisme¹⁷ ». La licence de Gracq dans son usage du matériau littéraire va de pair avec une vision globale de la littérature selon laquelle le partage et la libre circulation sont des principes de base. Selon Patrick Marot, « les références intertextuelles permettent de manifester un des plans de cohérence et de continuité de l'ensemble de l'œuvre de Gracq :

¹⁶ Patrick Marot, « Julien Gracq et le surréalisme », *Œuvres et critiques*, no 18, vol 1-2, 1993, p. 136-137.

¹⁷ Voir Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF (Ecriture), 2001.

celui, justement, de la cohérence et de la continuité de la littérature¹⁸ ». Le réalisme magique envisage aussi la littérature comme un héritage commun. Nous avons vu qu'il s'oppose de cette façon à la logique d'avant-garde qui est celle des grands courants littéraires.

2. Distinction entre la magie du réalisme magique et l'atmosphère d'étrangeté chez Gracq

Maintenant que nous avons effectué la plupart des rapprochements possibles entre l'œuvre de Gracq et l'esthétique réaliste magique, il convient de concentrer la suite de notre réflexion sur l'essence du merveilleux représenté dans l'œuvre. Nous ne pouvons pas ignorer la pierre d'achoppement principale de notre hypothèse : si la magie n'advient pas, sommes-nous toujours dans le réalisme magique? Nous avons déjà annoncé brièvement notre position à cet égard dans les chapitres précédents. En effet, nous pensons que l'œuvre de Julien Gracq, parce qu'elle se maintient au seuil de la magie, dans le vertige de sa possibilité, peut être envisagée comme une représentation liminale du réalisme magique. En cela, elle aurait la qualité de révéler les ingrédients qui conduisent à son avènement. Nous rappellerons d'abord rapidement la nature de la magie dans le réalisme magique, avant d'explorer plus précisément le fantastique gracquien.

2.1 « *The irreducible element of magic* » : le réalisme magique

La formulation dont use Wendy B. Faris est sans équivoque. Pour se situer dans le réalisme magique, l'élément de magie est *irréductible* : « the text contains an "irreducible" element of magic¹⁹ ». Généralement, lorsque la magie advient, il se produit une rupture notable dans la trame réaliste de la fiction. Toutefois, lorsqu'il est question de magie, de

¹⁸ Patrick Marot (dir.), « L'épais terreau de la littérature », dans *Julien Gracq*, t. 4, *Références et présences littéraires*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 2004, p. 20.

¹⁹ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments*, p. 7.

merveilleux et de fantastique, la perception du lecteur n'est pas toujours la même selon sa propension naturelle à accorder foi à de tels phénomènes, mais aussi selon son environnement culturel. Aussi, nous pensons que l'élément de magie peut être, ou n'être pas, saisissant, selon celui qui en est témoin. Nous avons vu que dès l'apparition du syntagme « réalisme magique » avec Franz Roh, la magie du réalisme magique est immanente au monde réel, l'homme tend la main pour la cueillir dans le quotidien par l'examen attentif des choses. La définition de Weisgerber va dans le même sens et offre une plus grande latitude en ce qui a trait à la nature de la magie que celle de Faris : « immanente aux objets, ou à l'observation, sa magie s'oppose aux postulats sur la réalité, la perception et la logique en honneur au milieu du siècle dernier, et jugés désormais trop étroits²⁰. » Donc, l'immanence au monde de la magie du réalisme magique et son actualisation par le biais d'une observation prolongée du réel serait possiblement le seul élément stable auquel accrocher une définition du magique dans l'œuvre. Ajoutons que, afin de se situer dans le réalisme magique, l'élément de magie doit nécessairement être immergé dans un environnement réaliste.

2.2 Le seuil de la magie : l'univers de Julien Gracq

Pour Gracq, « la littérature, et, dans la littérature, la fiction très particulièrement, est par essence proposition d'un possible, d'un possible qui ne demande qu'à se changer éventuellement en désir ». (*ELE*, p. 557-558) Nous croyons que c'est avant tout le désir du magique qui est représenté dans l'œuvre. Le lecteur en ressent l'attrait et la possibilité. De la même façon que le récit se clôt juste avant l'événement attendu, la représentation se rétracte au seuil de la magie. Le pressentiment et l'anticipation sont deux moteurs de la fiction qui priment à tous les niveaux : l'écriture, le récit et la lecture. Dans la logique qui est celle de

²⁰ Jean Weisgerber (dir.), « La locution et le concept », *Le Réalisme magique*, p. 27.

Gracq, l'élan vers l'éventuel a plus de valeur que l'événement lui-même. Comme le mentionne Mireille Noël, « le dénouement a moins d'importance que la quête²¹. » Toute la nouvelle de « La Presqu'île » exemplifie la conclusion de Noël. Le texte présente l'attente angoissée de Simon, mais pas le but de ses pérégrinations autour de l'île. En effet, Irmgard n'apparaît que furtivement au personnage à la fin, et de façon essentiellement métonymique : « il aperçut la valise et la robe claire ». (*PI*, p. 488) Au milieu du récit, le narrateur dévoile la logique émotionnelle de Simon, qui est celle aussi de l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Gracq : « "Il faudrait que cette heure ne finisse jamais", se dit-il en faisant un soupir d'aise, comme il lui en venait parfois lorsqu'il reposait auprès d'Irmgard. "Parce qu'elle est celle-ci et nulle autre, et aussi parce qu'elle vient *avant*." » (*PI*, p. 466) L'italique souligne à dessein la primauté de l'anticipation, du désir, de l'angoisse, de tout ce qui précède l'événement à l'événement lui-même. Aussi, serions-nous en mesure de supposer que le désir du merveilleux, l'envie manifeste de suivre sa pente, équivaut – et surpasse en termes de qualités esthétiques « gracquiennes » – le moment proprement magique. Ainsi, Gracq ferait partie de « ceux qui sentent de l'événement son cerne ténébreux, son halo, sa chance à jamais singulière d'envol, son souffle d'orage qui se lève ». (*BT*, p. 180) À chaque moment, la magie est possible, suggérée, et ce monde pourrait être décrit par un passage d'*Un beau ténébreux* :

Ce monde dépaycé, désencadré, soudain livré à une sourde dérive, une fuite glacée et miroitante sur le temps, guindé par les lourdes traînes, les broderies d'or, les soies anciennes, à une solennité imperceptiblement plus haute, dans *cette invite irréaliste et si précise* à greffer sans effort sur le vivant, le monde des fantômes, à masquer tout geste trop réel d'une irisation inoffensive de jeu de scène, à adoucir les angles, à ménager des passages, à tisser de ces *passes* de virtuose auxquelles il s'entend si secrètement ». (*BT*, p. 224-225, c'est nous qui soulignons)

²¹ Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 124.

L'invitation que décrit Gérard dans son journal est celle que Gracq tend à ses lecteurs tout au long de son œuvre fictionnelle. C'est comme si l'auteur disait : « je ne franchirai pas la mince ligne qui me sépare du fantastique, mais vous, mes lecteurs, allez-y, ici, c'est possible ». La réticence et la retenue contribuent pleinement à rendre singulière cette sorte de magie gracquienne qui nous intéresse. Plutôt que de briser le cadre réaliste de la fiction, le merveilleux tendrait à repousser les limites de ce cadre et à en éprouver la malléabilité. Le lecteur assiste à une suggestion de magie, comme dans ce passage d'*Un balcon en forêt* :

La forêt respirait, plus ample, plus éveillée, attentive jusqu'au fond de ses forts et de ses caches soudain remués aux signes énigmatiques d'on ne savait quel retour des temps – un temps de grandes chasses sauvages et de hautes chevauchées – on eût dit que la vieille bauge mérovingienne flairait encore dans l'air un parfum oublié qui la faisait revivre. (*BF*, p. 37)

La longue phrase déploie un imaginaire fantastique dans lequel le passé pénètre le présent. Selon Patrick Marot, « l'étagement temporel ordonné par l'œuvre ne saurait à l'évidence présenter un rapport mimétique avec celui, chronologique et linéaire, du temps ordinaire des hommes²² ». Ce que nous avons nommé auparavant la « sédimentation » temporelle fait entrer le texte dans une nouvelle logique contraire aux lois empiriques et qui accueille l'humainement impossible. Gracq utilise souvent des formules telles que « on eût dit que » ou « il semblait que » pour ménager ces ouvertures sur la magie qui tendent à inscrire son œuvre sur les marges du réalisme : « on se serait cru soudain au bord d'un royaume étrange et calme, d'une tranquillité sidérale, tout à coup éloigné de tout ce qui, feuille ou branche, bouge et s'inquiète. » (*BT*, p. 154)

²² Patrick Marot (dir.), « Quelques paradoxes du temps gracquien », *Julien Gracq*, t. 3, *Temps, Histoire, Souvenir*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1998, p. 12.

2.2.1 Élasticité et limites de la trame réaliste

Le merveilleux gracquien n'agit pas en rupture franche avec la trame réaliste du roman, il est d'une essence continue et diffuse. En ce sens, la magie est plus sournoise parce qu'elle demeure continuellement masquée. Le merveilleux est représenté à petite échelle, c'est-à-dire celle des mots et des images comme nous le verrons bientôt, et à l'échelle du récit lui-même. En effet, la vision globale du roman ou de la nouvelle n'épouse pas le réel, elle semble plutôt donnée à travers le filtre d'un verre qui déforme légèrement et qui pousse le lecteur à se dire qu'il y a là quelque chose d'impossible. Dans *Un beau ténébreux* par exemple, la force d'attraction qui maintient les personnages soudés autour du dessein suicidaire d'Allan est de l'ordre du surnaturel et de l'inexplicable. Cependant, le caractère mystérieux du récit n'apparaît pas d'emblée, il se fait jour lentement pour atteindre son paroxysme au bal masqué. Irène est possiblement le seul personnage du roman à avoir une réaction *normale* face au caractère inadmissible du projet d'Allan et du soutien indirect que constitue l'inertie de la petite troupe enracinée avec lui à l'Hôtel des Vagues. La situation initiale est de l'ordre du plausible, de l'anodin : un groupe de fortunés touristes réunis dans un hôtel au bord de la mer en Bretagne. Pourtant, la pente sur laquelle s'engagent les personnages devient de plus en plus singulière. Dans son journal, Gérard écrit : « rien que de banal au fond dans tout ce qui m'entoure, mais le lieu, cette plage blême, ces landes confuses, le silence des avenues ensevelies dans les feuilles, a sans doute quelque chose de maléfique : j'ai parfois l'impression de rêver éveillé. » (*BT*, p. 122) Les personnages ressentent avec de plus en plus d'acuité l'étrangeté de leur situation. C'est la même chose dans *Le Rivage des Syrtes*. La mission et le destin d'Aldo se nimbent progressivement de mystère, d'irréel. Le lecteur sent qu'on manipule le personnage et qu'on repousse tranquillement les limites de sa raison. Le cas du *Balcon en forêt* est exemplaire puisqu'il s'agit d'un récit basé sur l'histoire, sur des faits vécus, mais le

climat du roman a la légèreté du conte de fées. Mireille Noël le signale : « Grange a, dès le début, l'impression de vivre quelque chose d'irréel, quelque chose donc où la logique n'est plus la même. [...] le monde doit se comprendre autrement, selon un autre ordre où s'efface le réalisme référentiel²³. » Le texte donne l'illusion du réel, mais se promène sur les lisières du fantastique, et cela affecte la forme du récit. Selon Patrick Marot, « rebelle à tout apparemment annexionniste, le texte gracquien se définit dans l'oscillation entre la linéarité postulée et la fascination des marges où il se ressaisit dans sa propre dissolution²⁴. » C'est donc toujours la même dynamique d'illusion et de transgression qui est à l'œuvre dans les textes : il s'agit pour Gracq de faire mine d'appartenir à quelque chose, ou de se tenir à quelque endroit, ou encore d'attendre tel événement, pour finalement se dérober à cette logique et frayer dans son contraire. C'est ce qui nous permet de penser que l'ensemble du récit, à bien y regarder, n'appartient que par quelques antennes au réalisme auquel il adhère d'abord.

2.2.2 La langue : des images magiques

L'un des agents de la magie chez Gracq est la langue. La prose hautement poétique de l'auteur crée, au-delà des thèmes abordés ou des actions représentées, une atmosphère d'étrangeté et d'irréel. Selon Jean Bellemin-Noël, « le nom de Julien Gracq évoque une couleur d'âme, souvent qualifiée de "poétique", qui se situe au point où se croisent le réalisme et le fantastique²⁵. » La magie de la fiction gracquienne s'exprime en partie dans un terme cher à Gracq : « l'enchantement ». Le mot qualifie bien la sorte d'atmosphère singulière des récits qui nous détache sensiblement du réalisme, mais ne plonge pas non plus dans le

²³ Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 206.

²⁴ Patrick Marot, « Julien Gracq et le surréalisme », p. 138.

²⁵ Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF (Écriture), 2001, p. 5.

surréalisme d'un André Breton ou dans l'exaltation magique d'un Gabriel García Márquez. En 1947, Maurice Blanchot écrit un court article pour *Les cahiers de La Pléiade* portant sur l'usage de l'adjectif chez Gracq. L'impressionnisme de la critique encore jeune nous entraîne sur des voies intéressantes. Blanchot affirme que l'abondance d'adjectifs fait du monde de Julien Gracq « un monde de qualités, c'est-à-dire magique²⁶ » et « qui donne aux adjectifs plus qu'il ne faut, aux descriptions plus qu'il ne doit, s'accorde une chance de tomber dans le merveilleux et de décrire une de ces chambres auxquelles le lecteur s'intéresse, précisément parce qu'il peut y entrer²⁷. » En effet, il est certaines descriptions chargées de qualificatifs et d'incises qui, par le procédé d'accumulation, dénaturent l'objet représenté. C'est le cas des ruines de Roscaër qu'Allan et ses complices visitent au coucher du soleil :

Les pentes raides qui menaient à ces ruines apparaissaient partout couvertes d'une forêt épaisse et noire, hérissée des clochetons et des pinacles fantastiques de ses cimes immobiles de verdure – et du haut de cette dent rocheuse levée des eaux sombres, du haut de cette proue, ruisselant de sang contre le soleil par les déchirures de ses courtines, décollé du sol par une écharpe horizontale de brume bleuâtre levée du lac, l'édifice s'envolait au-dessus des âges, devenait un de ces *hauts lieux*, une de ces cimes spectrales, d'un rose ineffable, qui se lèvent au soleil couchant au-dessus des nuages avec les premières étoiles, dans une lumière d'un autre monde. (*BT*, p. 155)

L'ampleur de la description donne au lieu décrit un aspect surnaturel, d'un « autre monde » justement. Il semble que les ruines viennent tout juste de sortir des eaux sombres dans lesquelles elles dormaient jusque-là. C'est avec le sang que l'image atteint son moment le plus fort et c'est aussi à ce moment que la description laisse de côté sa fonction informative pour s'abandonner au penchant poétique de la prose. Si le merveilleux advient dans l'œuvre de Gracq, il n'est pas tant issu du prosaïque, de la représentation du quotidien, que des effets de la

²⁶ Maurice Blanchot, « Grève désolée, obscur malaise », dans *Qui vive? Autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989, p. 36.

²⁷ *Ibid.*, p. 38.

métaphore qui extraient la représentation du réalisme. À cet égard, les lois du monde réel ne sont pas immédiatement transgressées. Le réel est donné d'abord dans une représentation métaphorisée, et c'est la médiation de la métaphore qui accomplit le travail de déréalisation qui nous préoccupe. Le grand pouvoir d'évocation de la langue chez Gracq occasionne des dérives dans le réalisme apparent. L'auteur est lui-même fasciné par le langage, par son pouvoir. Dans *Lettrines 2*, il écrit : « le seul fait que les images qu'elle [la langue] évoque surgissent pour l'imagination du lecteur d'un flux verbal qui les innerve, mais ne les enveloppe et ne les dessine pas, noie plus ou moins ces images dans un irréel touffu à affinités oniriques ». (*L2*, p. 299) Citons en vrac quelques expressions qui font naître des images magiques à travers les fictions :

Le silence prenait soudain une qualité un peu fantomatique comme si le vide [...] fût descendu sur lui perceptible avec les langues de feu tremblées de la chaleur. (*PI*, p. 422)

Au bord de la route, passaient çà et là des mares songeuses, endormies entre leurs lentilles d'eau, où la nuit tapie attendait l'heure de monter et de s'élargir. (*PI*, p. 466)

La crête des falaises chevelues qui se profilait en gloire contre le soleil bas. (*BF*, p. 4)

Ainsi surprise [la forteresse] dans son immobilité de songe, on eût dit pourtant qu'elle s'ébrouait dans une aise sans bornes. (*RS*, p. 667)

La terre ici aborde la mer avec plus de décence qu'ailleurs [...] comme deux beaux corps se mettent nus à l'approche de l'amour pour une solennité plus haute. (*BT*, p. 170-171)

Dans la plupart des exemples cités, c'est parce qu'une chose acquiert des qualités humaines que l'image résultante est de l'ordre du surnaturel. L'anthropomorphisme est très fréquent dans le style gracquien. À d'autres endroits, comme dans la première et la dernière citations par exemple, c'est la description de l'atmosphère avec des images très fortes comme « les langues de feu » ou les « deux beaux corps nus » qui confère toute son étrangeté, de même que son intensité, à la scène décrite. Plus simplement encore, il arrive que le champ lexical du

merveilleux soit amplement déployé et, par cet artifice, le texte donne le sentiment de s'aventurer de l'autre côté de la barrière; comme dans ce passage du *Rivage des Syrtes* :

J'éprouvais un apaisement inexplicable, un *suspens* merveilleux, à ce que seulement il fût là, une apparition silencieuse ensorcelée et retenue un instant dans le cercle lumineux de ma lampe. Il me semblait que tout à coup je l'avais évoqué là, une silhouette glissée d'un autre monde, posée au bord de ma table dans l'intimité d'une visitation nocturne. Ces yeux posés sur moi me parlaient au-delà de toute parole; je me sentais confirmé et reconnu. (*RS*, p. 757)

D'emblée, les termes « inexplicable », « merveilleux », « apparition », « ensorcelée » et « autre monde » appartiennent à un registre qui est à l'opposé du réalisme. La perception seule d'Aldo est donnée au lecteur qui a de la visite de l'étranger du Farghestan une version mystérieuse. L'image du génie sorti par magie de la lampe inaugure l'entrée dans une logique qui accueille l'inexplicable. Puis, se glisse le doute sur la réalité du visiteur nocturne que peut-être Aldo a imaginé, a évoqué. Enfin, la communication silencieuse entre les deux hommes, dialogue « au-delà de toute parole », étaye plus fortement encore le fantastique de la scène. D'ailleurs, il arrive fréquemment dans l'œuvre de Gracq, marquée par le silence, que les personnages s'entendent tacitement, mystérieusement, sans échanger un seul mot : « le paysage était d'une surprenante et si singulière beauté que d'un accord tacite nous arrêâmes nos voitures sur le bord du lac ». (*BT*, p. 154) Le texte gracquien continue toujours de déstabiliser son lecteur. L'action des images fortes de l'œuvre nous entraîne du côté de la magie, de même que l'usage d'un lexique traditionnellement associé au merveilleux. Ainsi, le monde de Gracq est toujours « presque irréllement » (*BT*, p. 233) représenté.

Étant donné que la magie demeure à l'état de possibilité non-actualisée, nous croyons que l'idée de « vertige » qualifie bien l'inconfort général de la lecture de Gracq. Le personnage gracquien se tient « sur l'abîme qui sépare pour l'homme une vérité certaine d'une

vérité *manifeste*. » (BT, p. 211) Le lecteur, l'auteur et le personnage expérimentent la tentation de la chute, le vertige de l'événement et le désir de la magie. D'ailleurs, la plupart des personnages vivent textuellement une sensation de chute libre, de vertige. Pour Grange, « il n'y avait que cette sensation bizarre de chute libre, cette nausée flottante qui devenait son vice [...] et qui était peut-être l'essentiel. » (BF, p. 79) Tandis qu'il semble à Simon que « les seuls moments de sa vie qui lui avaient paru valoir la peine de les vivre avaient ressemblés à cette vrille qui s'enfonçait toujours plus bas à travers les arbres. » (PI, p. 471) Dans *Un beau ténébreux*, lors de la scène du casino, Gérard cherche à mettre un terme à la folie d'Allan : « il fallait faire quelque chose, arrêter ce vertige, cette petite mort. » (BT, p. 178) Presque tous les personnages gracquiens éprouvent la sensation de « glissade panique » (*ibid.*) qu'évoque Simon, ou encore « l'angoisse crépusculaire » (BF, p. 65) de Grange. Cependant, l'attente représentée est pleine d'elle-même, le récit ne déçoit pas la lecture même s'il n'arrive jamais à son accomplissement. Selon Michel Dentan, la lecture est caractérisée par « ce léger vertige gracquien qui entraîne le lecteur dans une aventure de l'écriture à la fois irrésistible [...] et néanmoins toujours incertaine de son immédiat futur, de sa direction, de sa destination²⁸ ».

²⁸ Michel Dentan, *Le texte et son lecteur*, Lausanne, Éditions de l'Aire (l'Aire critique), 1983, p. 122.

CONCLUSION

Dans une œuvre qui ne représente jamais l'événement vers lequel elle chemine, il ne faut pas s'étonner de ne voir du merveilleux que la tentation d'y succomber. Notre recherche et nos lectures ont révélé de plus en plus distinctement une œuvre construite autour d'une structure absente. L'absence, l'écart, le décentrement, la marginalité, le décalage et le refus de l'événement sont des données fondamentales du récit gracquien. Pour Gracq, « un livre naît d'une insatisfaction, d'un vide dont les contours ne se révéleront précis qu'au cours du travail, et qui demande à être comblé par l'écriture¹. » Le chercheur se trouve piégé dans une œuvre qui dessine les contours d'un trou noir qui, en dépit de son indétermination, organise la logique de l'imaginaire et, à cause de son indétermination, dérobe la clé d'une lecture qui saisirait de façon complète le texte gracquien. D'où l'existence d'une critique presque essentiellement vouée à une paraphrase de l'œuvre et des essais. L'absence constitue un vortex dans l'« éther romanesque » (L, p. 149) global et elle est le gage de ce que Gracq nomme « la cohésion nucléaire du roman » : « j'appelle cohésion nucléaire cette force d'attraction centrale logée, et bien cachée, dans les grandes œuvres, qui leur permet de tenir étroitement soudés et incrustés à elle tous les personnages qui les habitent ». (L, p. 177) L'un des articles d'Élisabeth Cardonne-Arlyck cerne partiellement la problématique en analysant chacun des romans en regard de la spécificité de l'absence ou du décentrement qui y est représenté en lien avec la question du désir. Elle mentionne entre autres, au sujet d'*Un balcon en forêt*, que « l'expérience de Grange est analogue à celle du lecteur dans les romans gracquiens : celle

¹ « Entretien avec Jean Roudaut », t. 2, p. 1212.

d'un centre décentré² » et que le dessein du roman est « de tracer un domaine de jouissance en marge du désir³ ». Donc, Gracq exploite un nouvel espace et une nouvelle émotion qui n'ont pas de noms puisque, pour pallier le malaise de l'inconnu, la critique gracquienne s'oblige à démontrer que l'atmosphère se situe « en marge de », « aux frontières de », « en périphérie de », et ainsi de suite. Elisabeth Cardonne-Arlyck ajoute à propos de « La Presqu'île » que la nouvelle « thématise d'un bout à l'autre le défaut de coïncidence, variant de la séparation au décalage, de l'opposition au déboîtement⁴. » « L'écart, ajoute-t-elle, est la règle du trajet de Simon⁵ » et « le désir se saisit en bougeant, dans le *presque* de l'inadéquation⁶. » L'inconfort de la critique qui tente de situer l'œuvre de Gracq dans un espace qui lui serait propre, mais qui n'est toujours pas nommé, pourrait être expliqué, au moins en partie, par la dynamique de l'absence, du décalage et de l'inadéquation dont traite Cardonne-Arlyck dans son étude. En ce sens, notre recherche n'est pas étrangère à la mouvance générale, puisque nous avons démontré de quelle façon l'œuvre investit une frontière : celle du seuil de la magie et du fantastique.

Si le réalisme magique semble bien s'adapter aux contours des fictions de Gracq, c'est parce qu'il se situe constamment, selon Wendy B. Faris, « in the ineffable in-between⁷ », ne serait-ce que parce qu'il amalgame deux visions du monde généralement opposées. Au-delà des thèmes que nous avons abordés dans le cadre de notre étude comparée de l'esthétique réaliste magique et des récits de Julien Gracq, il existe d'autres raisons qui entérinent le rapprochement. Notamment, l'intérêt de l'auteur pour un type de fantastique capable

² Elisabeth Cardonne-Arlyck, « Désir, figure, fiction, le domaine des marges de Julien Gracq », dans *Archives des Lettres Modernes*, Paris, vol. 199, 1981, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments*, p. 45.

d'évoquer l'essence de l'homme dans toute sa complexité. Ce fantastique, c'est celui d'Hölderlin et de Novalis, de Lautréamont, de Tolkien et du surréalisme. Dans les pages de ses essais, Gracq tresse un réseau d'affections électives qui révèle l'attrait qu'exerce sur lui le merveilleux. Selon lui, entre l'imaginaire et le réel, « la circulation d'un monde à l'autre devient, à partir de Lautréamont, libre *dans tous les sens*. » (P, p. 893) Dans *Les Chants de Maldoror*, Gracq est séduit par l'agressivité des monstres que l'auteur représente :

Le caractère le plus constant de ces êtres instables et leur signification profonde est sans doute de manifester la possibilité d'une vie *amphibie* – que tout le génie de Lautréamont s'applique à légitimer – sans cesse puisant son oxygène entre deux eaux : entre la gratuité du rêve inoffensif et une possibilité d'*irruption* angoissante dans le monde où nous sommes bien assis. » (*Ibid.*)

Dans ce texte de *Préférences*, on comprend que pour Gracq le mystère d'un monde *autre*, inconnu, garde toute sa possibilité d'existence au moins dans le cadre de la fiction. Dans la phrase citée, on voit que l'hésitation et l'indétermination continuent de qualifier l'attitude de Gracq devant des manifestations de l'ordre du surnaturel. La magie demeure comprise entre les pôles de l'onirisme et de la possibilité angoissante de son avènement dans le réel. Le choix du terme « possibilité » est particulièrement intéressant dans le cadre de notre réflexion, puisque c'est là précisément que s'arrête la représentation du magique dans l'œuvre de Gracq. Quant à son intérêt pour Novalis, il réside dans ceci que l'on trouve dans son œuvre « la provocation immédiate à une magie efficace. » (P, p. 987) C'est une œuvre qui s'efforce de réunir le monde du rêve et de la veille dans un élan d'authenticité en regard de la nature humaine que représente toute fiction. Gracq admire chez Tolkien la capacité de créer un monde imaginaire entièrement nouveau et magique dans *Le Seigneur des Anneaux* où, lors de sa lecture, « la vertu romanesque ressurgissait intacte et neuve⁸ ». Quant à son affection pour

⁸ « Entretien avec Jean Carrière », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 1270.

le surréalisme, et pour André Breton plus particulièrement, il réside dans ceci que le mouvement était purement transgressif, désireux de franchir des barrières rationnelles qui harnachaient alors l'imaginaire collectif. Toutefois, l'œuvre de Gracq ne s'apparente pas au surréalisme, du moins la comparaison est-elle nécessairement déçue dès après *Au château d'Argol*. Il n'en demeure pas moins que ces quelques coups de foudre littéraires indiquent un penchant naturel pour le fantastique et le magique qui ne saurait être absent dans les fictions du romancier.

Sans doute une étude resserrée autour de l'énonciation nous permettrait-elle aussi d'étayer plus fortement la comparaison entre le réalisme magique et l'œuvre de Gracq. En effet, la posture du sujet de l'énonciation fait fréquemment appel à l'ironie et à l'humour dans les deux cas. Chez Gracq, l'ironie et le jeu sont plus voilés que dans la plupart des œuvres du réalisme magique. Pourtant, dans *Un balcon en forêt* tout particulièrement, on sent peser parfois un sarcasme virulent qui indique, par la négative, le sentiment derrière l'énonciation. Dans la conclusion de son ouvrage, Chanady mentionne que le lecteur du réalisme magique est dans l'impossibilité d'une identification complète aux personnages ou au narrateur, alors que dans le cas du fantastique, l'identification semble être une condition pour la réalisation de l'effet⁹. L'incapacité du lecteur à s'identifier entièrement au personnage et au narrateur témoigne de la nécessité d'une certaine *distance* pour accéder à l'essentiel de l'œuvre réaliste magique qui connaît une part de son efficacité dans une réception d'abord intellectualisante. À cet égard, le travail de Julien Gracq est un cas exemplaire.

Un usage analogue de la matière mythologique à l'instar d'un foyer métaphorique et thématique permet de souder encore plus solidement l'œuvre de Gracq au réalisme magique. Cependant, contrairement à l'entreprise de réécriture idiosyncrasique des grands récits dans

⁹ *Ibid.*, p. 162.

laquelle sont impliqués beaucoup d'auteurs réalistes magiques, Gracq ne cherche pas à réécrire ou à réactualiser des épisodes mythologiques. Son usage consiste à faire intervenir à l'occasion dans les termes d'une comparaison une figure mythique. Il puise tant dans la mythologie gréco-romaine que celte ou judéo-chrétienne. Ce rassemblement sous la même couverture conduit à un syncrétisme mythologique qui donne une grande ouverture à l'œuvre. Gracq a une affection particulière pour le mythe d'Anthée, fils de Poséidon et de Gaïa qui reprend des forces chaque fois qu'il touche la Terre¹⁰. On pourrait placer ses personnages sous cette égide. Le mythe de la quête du Graal est intimement lié à l'imaginaire de Gracq, surtout dans *Le Roi pêcheur* et *Au château d'Argol*. Nous savons déjà que les quelques femmes de l'œuvre sont des figures profondément inspirées de la mythologie. Ajoutons que le passage de la Mer Rouge est un épisode biblique qui revient couramment dans l'œuvre, aussi fréquemment que la barque de Noé. Faut-il s'étonner du caractère magique de ces deux extraits? Gracq semble en effet fasciné par le merveilleux dans ce qu'il a de grandiose, et éventuellement de sacré.

Au-delà de tous ces rapprochements terme à terme des deux esthétiques, nous pensons qu'elles s'inscrivent aussi dans ce que l'on pourrait envisager comme une plus grande structure littéraire : le postmodernisme. Nous voulons avant tout souligner le rapport de l'esthétique avec des préoccupations idéologiques, sociales, esthétiques, qui la dépassent et l'englobent. Peu importe ici qu'on use ou non du terme de « postmodernisme », on souhaite surtout mettre un mot sur une époque qui se définit d'abord contre les idéaux de la modernité. On a vu par ailleurs, avec Jean Weisgerber, que la magie du réalisme magique « s'oppose aux postulats sur la réalité, la perception et la logique en honneur au milieu du siècle dernier¹¹ ».

¹⁰ « Entretien avec Jean Roudaut », t. 2, p. 1225.

¹¹ Jean Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique*, p. 27.

En effet, le réalisme magique a plusieurs ramifications communes avec le postmodernisme littéraire. Dans sa contribution au collectif *Magical Realism*, Theo L. D'haen dresse une liste des procédés ou caractéristiques communs au deux : « self-reflexiveness, metafiction, eclecticism, redundancy, multiplicity, discontinuity, intertextuality, parody, the dissolution of the character and narrative instance, the erasure of boundaries, and the destabilization of the reader¹². » On constate d'emblée que plusieurs de ces caractéristiques se trouvent dans notre recherche sur Julien Gracq, notamment la métafiction, l'intertextualité, l'effacement des frontières et la déstabilisation du lecteur. Nous croyons qu'il pourrait être pertinent, et intéressant, d'appréhender le réalisme magique à l'instar de la forme de fantastique propre au XX^e siècle et même au XXI^e siècle, puisque le réalisme magique trouve encore des émules aujourd'hui.

¹² Theo L. D'haen, « Magical Realism and Postmodernism : Decentering Privileged Centers », dans Zamora et Faris (dir.), *Magical Realism*, p. 192-193.

BIBLIOGRAPHIE

A) Corpus des œuvres :

Récits

- GRACQ, Julien. *Les Eaux étroites*, Paris, José Corti, 1976.
GRACQ, Julien. *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.
GRACQ, Julien. *La Presqu'île*, Paris, José Corti, 1970.
GRACQ, Julien. *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958.
GRACQ, Julien. *Un beau ténébreux*, Paris, José Corti, 1945.

Essais

- GRACQ, Julien. *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992.
GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
GRACQ, Julien. *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967.
GRACQ, Julien. *Lettrines 2*, Paris, José Corti, 1974.
GRACQ, Julien. *La Littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950.
GRACQ, Julien. *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.

Édition critique

- GRACQ, Julien. *Œuvres complètes*, t. 1, introduction et notes de Bernhild Boie, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989.
GRACQ, Julien. *Oeuvres complètes*, t. 2, introduction et notes de Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.

B) Corpus critique :

- AMOSSY, Ruth. *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel (Suisse), Baconnière (Langages), 1980, 198 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF (Écriture), 2001, 215 p.
- BESSIÈRE, Jean et Daniel-Henri PAGEAUX (dir.). *Formes et imaginaire du roman : Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Honoré Champion, 1998, 241 p.
- BRIDEL, Yves. *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Age d'Homme (Lettera), 1981, 141 p.
- CANOVAS, Frederic. « Les rêves d'*Un beau ténébreux* ou le théâtre des songes », dans *Australian Journal of french studies*, vol 32, no 2, 1995, p. 237-259.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth. « Désir, figure, fiction, le domaine des marges de Julien Gracq », dans *Archives des Lettres Modernes*, Paris, vol. 199, 1981, p. 1-96.

- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth. *La métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984, 259 p.
- CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, 495 p.
- CHANADY, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved versus unresolved Antinomy*, New York & London, Garland (Comparative Literature), 1985, 183 p.
- COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 2005, 467 p.
- DENTAN, Michel. *Le texte et son lecteur*, Lausanne, Éditions de l'Aire (l'Aire critique), 1983, 131 p.
- FAYE, Éric. *Le sanatorium des malades du temps*, Paris, José Corti, 1996, 236 p.
- FARIS, Wendy B. *Ordinary enchantments : magical realism and the remystification of narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, 323 p.
- FUENTES, Carlos. *Le sourire d'Érasme : Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, Paris, Gallimard (Le Messager), 1992, 347 p.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968, 391 p.
- HELLENS, Franz. *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Labor (Poteau d'angle), 1991, 135 p.
- HUE, Jean-Louis (dir.). *Le Magazine littéraire*, no 465, Juin 2007, 98 p.
- JOURDE, Pierre. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde du 20^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991, 346 p.
- KUNDERA, Milan. *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, 197 p.
- LAVAL, Cédric. « Dangereuse fiction : l'appel du miroir dans *Le Roi Cophétua* de Julien Gracq », dans *Australian Journal of French Studies*, vol 38, no 2, 2001, p. 285-297.
- LAVAL, Cédric. *Les procédés de déréalisation dans les récits Julien Gracq*, Thèse de doctorat déposée à l'Université McGill, 2002, 371 p.
- MERTENS, Pierre. *L'agent double : sur Duras, Gracq, Kundera, etc.*, Bruxelles, Complexe (Le Regard littéraire), 1989, 311 p.
- MAROT, Patrick (dir.). *Julien Gracq*, t. 4, *Références et présences littéraires*, Paris, Revue des Lettres modernes, Minard, 2004, 280 p.
- MAROT, Patrick (dir.). *Julien Gracq*, t. 3, *Temps, Histoire, Souvenir*, Paris, Revue des Lettres Modernes, Minard, 1998, 205 p.

- MAROT, Patrick. « Julien Gracq et le surréalisme », dans *Œuvres et critiques*, no 18, 1993, p. 133-143.
- MURAT, Michel (dir.). *Julien Gracq*, t. 2, *Un écrivain moderne : rencontres de Cerisy*, Paris, Revue des Lettres Modernes, Minard, 1994, 219 p.
- MURAT, Michel. *L'enchanteur réticent : Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti (Les Essais), 2004, 358 p.
- NOËL, Mireille. *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne & Paris, Delachaux et Niestlé (Sciences et discours), 2000, 302 p.
- NOËL, Mireille. « Lisières de l'œuvre de Julien Gracq : du paratexte au texte », dans *Poétique*, no 25, 1994, p. 149-172.
- PARKINSON ZAMORA, Lois et Wendy B. FARIS (dir.). *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995, 581 p.
- PIERONI, Roger Jean. *Le Roman poétique : Aspects formels et intégration du mythe chez Julien Gracq, André Dhotel, Tahar Ben Jelloun et André Chédid*, Thèse de doctorat déposée à l'Université de l'Indiana, 1996, 321 p.
- SCHEEL, Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux : Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, 256 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (Poétique), 1970, 187 p.
- TRITSMANS, Bruno. *Livres de pierre*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (Études littéraires françaises), 1992, 121 p.
- TRITSMANS, Bruno. « Poétique de l'Histoire chez Gracq et Jünger », dans *Poétique*, no 25, 1994, p. 473-486.
- TRITSMANS, Bruno. « Poétique du jeu : récit et jeu chez Julien Gracq », dans *Poétique*, no 18, 1989, p. 299-318.
- VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, 314 p.
- VISSET, Pascal. *Le temps, l'autre et la mort dans trois fictions du milieu du 20^e siècle : « El jardin de senderos que se bifurcan » de J.L. Borges, « Under the volcano » de M. Lowry et « Le Rivage des Syrtes » de J. Gracq : la question de la fiction*, Paris, Champion, 2003, 368 p.
- VOUILLOUX, Bernard. « Mimesis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne », dans *Archives des Lettres Modernes*, vol. 248, 1991, p. 1-88.

WEISGERBER, Jean. *Réalisme magique : roman, peinture et cinéma*, Bruxelles, L'Age d'Homme (Cahier des avant-gardes), 1987, 301 p.