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

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

LES PROCÉDÉS DE DÉRÉALISATION DANS LES RÉCITS DE JULIEN GRACQ

par

Cédric LAVAL

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et de la recherche

en vue de l'obtention du grade de

PhD en langue et littérature françaises

Département de langue et littérature françaises

Université McGill

Montréal, Québec

Juin 2002

© Cédric LAVAL, juin 2002

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisisitons et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 0-612-88506-2
Our file Notre référence
ISBN: 0-612-88506-2

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

Canada

REMERCIEMENTS

Au terme de cette aventure de quatre ans, je ne saurais oublier toutes celles et tous ceux qui ont contribué à m'en faciliter le cours. En premier lieu, je souhaite remercier ma directrice de thèse, Mme Gillian Lane-Mercier, qui a su attiser mon zèle à l'égard de la théorie littéraire et m'apporter un inestimable regard critique dans la conduite rigoureuse de ma démonstration. J'associe à ces remerciements M. Michel Hausser, de l'Université de Bordeaux III, qui m'a le premier guidé entre les pages de l'œuvre gracquienne et suggéré des pistes de recherche d'une richesse sans cesse renouvelée.

Je remercie également M. Marc Angenot et M. François Ricard en leur qualité de directeur du Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, qui m'ont accueilli sans réticences pour mener à bien ce doctorat en cherchant à m'offrir les meilleures conditions matérielles qui soient (bourses, charges de cours, assistanats de recherche). En particulier, je suis infiniment reconnaissant à Mme Diane Desrosiers-Bonin, directrice des études des second et troisième cycles pendant les trois premières années de ma thèse, de m'avoir encouragé quand les perspectives matérielles s'assombrissaient, jusqu'à m'offrir chaque année des solutions de financement fort appréciables. Plus généralement, je remercie le service des bourses de l'Université McGill ainsi que l'un de ses généreux donateurs, M. Max Stern, grâce auxquels j'ai pu travailler à temps plein sur mon doctorat durant la quatrième année de cette recherche.

Dans le domaine des contributions matérielles, je ne saurais oublier l'inestimable «soutien logistique» de mon oncle, M. Michel Laval, qui m'a permis de bénéficier d'un environnement confortable et stimulant tout au long de la rédaction de cette thèse.

Je remercie avec chaleur et amitié Annie Pronovost dont l'acuité du regard correcteur me permet de déposer cette thèse avec une confiance grandie, sinon l'absolue certitude d'avoir supprimé toutes les coquilles. Sa rigueur de lectrice n'a d'égale que la pertinence de ses conseils : associées à son amitié enjouée, ces qualités m'ont rendu sa présence indispensable et contribué à mener cette barque à bon port.

Enfin, je remercie tous les parents et amis, proches ou lointains, qui ont versé leur part dans cette entreprise de longue haleine sans parfois mesurer toute la portée de leur soutien. Les conseils, les critiques, les paroles d'encouragement ou de réconfort, les

soirées décontractées, les fous rires et les sorties, la simple présence réelle ou virtuelle, tous ces petits «riens» qui contribuent à l'équilibre et à la sérénité, je les mesure à leur juste valeur alors que je regarde en arrière et estime avoir vécu une recherche doctorale des plus heureuses. Ils ne sauraient être nommés, sans risque d'injustice, tous ces collaborateurs anonymes que je désire embrasser dans une étreinte aimante et reconnaissante. On pardonnera sans doute à un élan du cœur l'exception que je fais ici en nommant Alexandre qui m'a relu, critiqué, encouragé dans les derniers mois de cette thèse en m'apportant le complément de sérénité qui m'avait manqué jusqu'alors pour atteindre à la plénitude de l'accomplissement.

RÉSUMÉ

Dans cette thèse, je propose une analyse de l'œuvre fictionnelle de Julien Gracq selon une approche méthodologique double, fondée sur la narratologie (essentiellement genettienne) et les théories de la réception d'inspiration phénoménologique. Mon hypothèse de départ affirme l'importance de la «déréalisation» dans une œuvre que l'on perçoit souvent en termes duels (classique et moderne, partagée entre le réel et l'irréel, le réalisme et le merveilleux...). Ceci m'amène à poser les fondements d'un concept parfois invoqué par la critique, mais jamais défini en termes clairs. Ainsi, la déréalisation doit-elle être envisagée sous un angle double, à la fois comme produit du texte et comme effet de lecture. Dans sa première version, elle est un phénomène essentiellement interstitiel qui joue entre les différents niveaux du texte (niveaux de l'énonciation, niveaux temporels, niveaux de la représentation) et s'incarne de trois façons différentes : confusion, concurrence, inversion subordonnante. Dans sa seconde version, elle contribue à jeter le trouble dans l'horizon d'attente du lecteur, à empêcher une stabilisation effective de la réalité (qui se définit à la croisée du texte et de l'expérience de lecture), à faire jouer dans la lecture une certaine tension sans jamais entraver pleinement son mouvement de progression. Cette tension peut être incertitude, brouillage ou subversion des données diégétiques, instabilité persistante ou déterminisme puissant dont on perçoit confusément les limites. Au final, la déréalisation se décrit comme un concept syncrétique qui réconcilie les structures immanentes du texte et l'expérience phénoménologique de la lecture, la dimension «rassurante» du roman traditionnel et la mise en péril de cette même dimension. En cela, elle ouvre une voie féconde pour décrire certaines œuvres de la littérature contemporaine qui renouvellent en profondeur, mais sans volonté de rupture, la forme romanesque traditionnelle : l'œuvre de Julien Gracq en est un exemple précieux.

ABSTRACT

In this thesis, I propose an analysis of Julien Gracq's fictional works, based upon a dual methodological approach inspired by Genettian narratology and the phenomenological theories of reading. I argue that «derealization» is an important element of Julien Gracq's

writing, which is often perceived in binary terms (classical and/or modern, alternately real and unreal, realistic and magical). This hypothesis leads me to develop a conceptual framework for a notion that, while it has on occasion been invoked by critics, has never been properly defined. In this framework, derealization is defined both as a *textual product* and a *reading effect*. As a textual product, it is primarily an interstitial phenomenon insofar as it operates between the different levels of the text (enonciative levels, temporal levels, referential levels), creating confusion, competition, and what I have called «subordinating inversion». As a reading effect, it tends at once to disturb the reader's horizon of expectations, to prevent referential stability (defined as a textual construct *and* in relation to the reading experience), and to introduce a tension in the reading *process* without completely hindering the reader's *progress*. This tension manifests itself in the form of uncertainty, a blurring or subverting of diegetical content, persistent instability or a powerful determinism whose limits are unclear. In the final analysis, derealization can be described as a syncretic concept that reconciles, on the one hand, the immanent structures of the text and the phenomenological experience of reading, and, on the other hand, the stable, «reassuring» dimension of the traditional novel and its modernistic undermining. Seen in this light, the concept of derealization could prove to be a useful tool for the study of certain contemporary works that seek to rejuvenate traditional literary forms without rejecting them entirely. Julien Gracq's works are a perfect example of just such an attempt.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION ..... p. 1

CHAPITRE PREMIER : VERS UNE DÉFINITION DU CONCEPT DE DÉRÉALISATION ..... p. 20

I) **PREMIERS PAS VERS UN CONCEPT : ORIGINES, OCCURRENCES, OUVERTURES** ..... p. 21

II) **LE PROBLÈME DE LA NORME : QU'EST-CE QUE LA RÉALITÉ?** ..... p. 37

1) La nécessaire séparation de l'ontologie et de la poétique ..... p. 37

2) À la croisée du texte et de l'expérience de lecture ..... p. 54

III) **HYPOTHÈSES NÉGATIVES ET PROPOSITIONS : LA DÉRÉALISATION COMME PHÉNOMÈNE INTERSTITIEL** ..... p. 74

CHAPITRE II : DÉRÉALISATION ET SITUATION NARRATIVE ..... p. 89

I) **MISE AU POINT DE L'APPAREIL TERMINOLOGIQUE** ..... p. 90

1) Focalisation et profondeur ..... p. 95

2) La question des niveaux ..... p. 109

II) **DÉRÉALISATION ET SITUATION NARRATIVE : L'EXEMPLE CANONIQUE D'*UN BEAU TÉNÉBREUX*** ..... p. 114

1) Le «prologue» d'*Un Beau Ténébreux* (pp. 99-101) ou l'espace d'une incertitude ..... p. 114

2) Le journal de Gérard : entre artifice et légitimation ..... p. 128

3) La narration anonyme : vers un brouillage maximal de la situation narrative ..... p. 147

CHAPITRE III : TEMPS ET DÉRÉALISATION ..... p. 159

I) **MISE AU POINT DE L'APPAREIL TERMINOLOGIQUE** ..... p. 160

II) **LES PROCÉDÉS DE DÉRÉALISATION ET LES NIVEAUX/LIGNES TEMPOREL(LE)S DU TEXTE LITTÉRAIRE** ..... p. 175

1) Temps de l'Histoire *versus* temps de l'histoire ..... p. 175

2) Temps de l'histoire *versus* temps du récit ..... p. 194

3) Brouillages de niveaux : ordre, fréquence, temps grammaticaux ..... p. 213

III) **DÉRÉALISATION ET ORGANISATION TEMPORELLE : L'EXEMPLE CANONIQUE DE *LA PRESQU'ÎLE*** ..... p. 236

ANNEXE DU CHAPITRE III : L'EMPLOI DU TEMPS DE SIMON DANS *LA PRESQU'ÎLE* ..... p. 248

CHAPITRE IV : DÉRÉALISATION ET REPRÉSENTATION ..... p. 251

I) **MISE AU POINT DE L'APPAREIL TERMINOLOGIQUE** ..... p. 252

II) **DÉRÉALISATION ET REPRÉSENTATION** ..... p. 280

1) Rêve, rêverie, réalité : la déréalisation par les songes ..... p. 280

2) Mise en abyme et intertextualité : vers la déréalisation comme procédé d'«inversion subordonnante» ..... p. 298

III) **DANGEREUSE FICTION : L'APPEL DU MIROIR DANS *LE ROI COPHETUA*** ..... p. 319

CONCLUSION ..... p. 335

BIBLIOGRAPHIE ..... p. 350

INTRODUCTION

Ma première découverte de Julien Gracq n'a pas emprunté la voie de la lecture mais celle de l'écoute. Dans le secret cénacle d'une chambre d'internat, allongé sur un lit, les yeux fixant le ciel, je me laissais glisser sur le fil enivrant d'une voix féminine, oubliant jusqu'au soleil qui m'avait fait bâiller. Les phrases amples du *Rivage des Syrtes* commençaient à distiller leur suc, insistant et sapide, révélant au jeune amoureux des choses lues un trésor peu commun dans le tout-venant de ses découvertes, un romancier poète[1] qui se chante davantage qu'il ne se lit, une source virginale dont les flots inspirés venaient mouiller mes lèvres en excitant ma soif. J'eus bientôt l'occasion d'étancher cette soif en me procurant le texte qui s'était offert à moi dans la toute-puissance de ses sortilèges. Là, un geste inaugural (presque initiatique) était exigé de moi, que connaissent les heureux lecteurs d'une édition José Corti à l'état neuf : épargnées par le fil monotone du massicot, certaines pages appelaient le tranchant du coupe-papier, ralentissaient le premier élan de la lecture en lui opposant une fin de *non-recevoir* tant que le geste ne serait pas posé qui permettrait au mystère de se déployer, de se déplier. Au jeune lecteur que j'étais alors, l'œuvre de Gracq se présentait à moi de façon doublement cérémonielle, incantation ensorceleuse aux rémanences érotiques, monde clos sur lui-même dont le sésame était une lame patiente, effilée, profanatrice. À mesure que se découpaient devant moi les pages du *Rivage des Syrtes*, il me sembla que je pénétrais un véritable «monde d'écrivain», dont la singularité n'entravait pas la persistance d'une familiarité diffuse, un de ces «mondes d'écrivain» qui me faisait pressentir l'existence d'un «Gracquoland»[2] de la même manière que Julien Gracq affirme qu'il «entre en Stendhalie» chaque fois qu'il «pousse la porte d'un livre de Beyle[3]». Le tissu de ce monde m'enchantait et me

---

[1] C'est devenu un lieu commun de la critique gracquienne que de s'interroger sur la part effective de poésie dans l'œuvre en prose de Julien Gracq, ce qui lui vaut des appellations catégoriques diverses, «récit poétique» (voir l'ouvrage de Jean-Yves Tadié qui porte ce titre) auquel ferait pendant le poème en prose, poète-romancier (c'est le titre d'un article de J. Baudry) ou romancier poète, comme le suggère la formule qui a glissé sous le fil de ma plume. Il ne s'agit pas de trancher, tant «[e]n matière de critique littéraire, tous les mots qui commandent à des catégories sont des pièges» (dans J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, p. 677), mais simplement de souligner par ce «lieu commun» le maintien particulier d'une œuvre sous le regard fasciné de certains lecteurs.

[2] Selon l'expression de Gilles Plazy dans le titre de son ouvrage *Voyage en Gracquoland*.

[3] J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, p. 574. Gracq décrit la «Stendhalie» comme une «seconde patrie habitable, un ermitage suspendu hors du temps, non vraiment situé, non vraiment daté» (*Ibid.*, p. 575)...

déconcertait à la fois, de par sa qualité insaisissable : la trame faisait émerger dans mon esprit des référents potentiels sinon parfaitement identifiables, les fils de la narration formaient un tapis dont l'image se dessinait avec netteté; et pourtant, je ne pouvais me départir d'une impression de mystère persistante, soulevée par le nimbe fragile qui auréolait ces lieux aux accents onomastiques évocateurs : la mer des Syrtes, la Seigneurie d'Orsenna, le Farghestan. De nombreux indices sémantiques n'avaient de cesse qu'ils ne confirment cette impression en l'amplifiant : tel Aldo envoûté par l'appel du large et de la terre étrangère lorsqu'il se trouve à la barre du *Redoutable*, je me sentais «tout engourdi [...] par une sensation d'irréalité croissante.[4]»

Ici repose l'origine de mon élan critique; ici, une hypothèse fondatrice à l'évidence trompeuse : la première lecture du texte gracquien (ce que je nommerai parfois la «lecture-découverte») est déjà (est surtout) dominée par une impression que l'on ne peut ni ne doit écarter de la main en vertu de son intangibilité problématique, car elle contient l'essence du phénomène étudié en ces pages. En affichant d'emblée, au seuil de cette thèse, des remarques d'ordre impressionniste, j'ai conscience de m'engager sur une voie risquée, celle qui m'empêcherait de les conceptualiser dans le cadre des canons universitaires en vigueur, plus fidèle en revanche à cette «critique de l'émoi» désignée par Julien Gracq dans la pratique de Breton[5], encouragé de manière incidente par la

---

une formule qui n'est pas loin de faire songer au «Gracquoland» tel qu'on le découvre dans *Le Rivage des Syrtes*...

[4] J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, p. 749. La pagination se réfère à l'édition des *Œuvres complètes* de Julien Gracq établie par Bernhild Boie dans la collection de la Pléiade (deux tomes). Dorénavant, les références aux œuvres fictionnelles étudiées dans cette thèse seront directement intégrées au corps du texte sous forme abrégée : *Au C. A.* pour *Au Château d'Argol*, *Un B. T.* pour *Un Beau Ténébreux*, *Le R. des S.* pour *Le Rivage des Syrtes*, *Un B. en F.* pour *Un Balcon en forêt*, *La R.* pour *La Route*, *La Pr.* pour *La Presqu'île*, et *Le R. C.* pour *Le Roi Cophetua* (en ce qui concerne ces trois derniers textes, qualifiés généralement de "nouvelles", ils ont été réunis dans un recueil unique intitulé *La Presqu'île*. Pour éviter une confusion dommageable avec la nouvelle éponyme, j'utiliserai prioritairement ce titre pour désigner la seule nouvelle et ferai en temps et lieu les spécifications nécessaires pour désigner le recueil dans sa totalité). Pour ce qui est des autres textes de Gracq qu'il m'arrivera de citer, je renvoie à la même édition des *Œuvres complètes* mais ne recourrai dans mes notes qu'au titre original, sous lequel ils ont été publiés aux éditions Corti. Pour plus de clarté, voici les titres qui constituent les deux tomes de la Pléiade. Tome I : *Au Château d'Argol*, *Un Beau Ténébreux*, *Liberté grande*, *Le Roi pêcheur*, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, *La Littérature à l'estomac*, *Le Rivage des Syrtes*, *Préférences*. Tome II : *Un Balcon en forêt*, *Lettrines*, *Lettrines 2*, *La Presqu'île*, *Les Eaux étroites*, *En Lisant en écrivant*, *La Forme d'une ville*, *Autour des sept collines*, *Carnets du grand chemin*.

[5] Selon Gracq, «sa critique [la critique de Breton], quand elle est la meilleure, est toujours une critique de l'émoi, et le jugement froid et rassis lui laisse ici la plus belle part : ce qui se cueille, et ce qui se respire, *dans sa fleur*.» (dans *Lettrines*, p. 160) Ce n'est peut-être pas trop forcer le texte gracquien que de lire en filigrane de ce «jugement froid et rassis» la critique explicative de type universitaire pour laquelle, on le sait, Julien Gracq ne s'est jamais montré particulièrement tendre.

profession de foi de l'écrivain qui me conforterait dans cette voie dangereuse au mépris des risques encourus[6]. Pourtant, si je souhaite maintenir le cap de cette ouverture subjective, c'est moins pour me rallier aux partisans d'une critique «mimétique»[7] des œuvres de Gracq, s'accordant aux interdits de l'écrivain autant qu'à ses invites, que pour marquer d'entrée de jeu l'importance accordée dans mon analyse à l'expérience de lecture[8] articulée sur les structures objectives du texte littéraire. J'aurai l'occasion de préciser plus loin les partis pris théoriques qui soutiendront une telle démarche tout en cherchant à la contenir dans le giron d'une critique académique (sans céder pour autant à l'académisme remâché d'une certaine critique...), mais il convient d'ores et déjà de poser l'un des enjeux majeurs de cette première hypothèse, c'est-à-dire la reconnaissance d'une part inaliénable de subjectivité dans l'expérience de lecture (qu'elle relève d'une activité de loisirs ou d'un acte critique professionnel) et son intégration *positive* à l'intérieur d'un appareil théorique cohérent. La première étape susceptible de favoriser cette intégration positive consiste donc pour moi à désigner clairement ce que l'on dissimule d'ordinaire pour augmenter (s'illusionner sur) la visée objective de la recherche, à savoir cette émotion fondatrice qui est à l'origine de la lecture, doublement fondatrice en ce qui me concerne puisqu'elle découvrait la beauté d'une œuvre en même temps qu'elle orientait mon regard vers une problématique en gestation.

Sans préjuger des conséquences afférentes ou des pistes nouvelles qui s'ouvriront dans le courant de mon analyse, il est possible d'affirmer d'emblée que cette problématique

---

[6] «Tout ce qui théorise, tout ce qui généralise par trop dans la 'science de la littérature', et même dans la simple critique, me paraît sujet à caution. Un impressionnisme à multiples facettes, analogue à ces fragments de cartes à très grande échelle, impossibles à assembler exactement entre eux, mais aussi, pris un à un, presque rigoureusement fidèles, c'est peut-être la meilleure carte qu'on puisse dresser des voies et moyens, des provinces et des chemins de la littérature." (dans *En Lisant en écrivant*, p. 681)

[7] Selon l'expression d'Ariel Denis pour qui "[d]evant certaines œuvres littéraires [...], la critique se doit d'être non expliquante mais *mimétique*" (dans *Julien Gracq*, p. 13). Élizabeth Cardonne-Arlyck souligne aussi comment "[a]u centre de la *doxa* gracquienne, il y a une figure, irrésistible, de l'attitude de lecture – et par là un mode autoritaire d'emploi" (dans "Lectrice de Gracq", p. 47) mais c'est pour mieux dénoncer par la suite les limites d'un tel mode d'emploi. Contrairement à ce que pourrait laisser croire mon "impressionnisme" inaugural, je me rangerais plutôt derrière Cardonne-Arlyck dans ce débat sur l'attitude de lecture face à l'œuvre gracquienne...

[8] Que certaines remarques de Gracq semblent cautionner cette démarche est une incidence appréciable, non un diktat absolu, et j'essaierai le plus souvent de garder une distance critique à l'égard de ces remarques. Par exemple, lorsque Julien Gracq affirme, dans *En Lisant en écrivant*, que "[l]a lecture d'un roman (s'il en vaut la peine) n'est pas réanimation ou sublimation d'une expérience déjà plus ou moins vécue par le lecteur : elle *est* une expérience, directe et inédite, au même titre qu'une rencontre, un voyage, une maladie ou un amour – mais, à leur différence, une expérience non utilisable" (p. 598), je me trouve en parfait

repose sur les hypothèses suivantes : l'«impression de mystère» qui se dégage de la fiction gracquienne est le produit conjoint des structures textuelles et d'un processus lectoral dont il convient d'analyser l'interaction afin d'en dégager le sens. L'ensemble des procédés qui contribuent à l'effusion de cette impression de lecture relève d'un phénomène complexe que je nomme «déréalisation», où puise son origine le timbre singulier de l'œuvre gracquienne. La déréalisation est un phénomène essentiellement interstitiel qui joue entre les différents niveaux du texte littéraire et se diffuse subtilement dans l'expérience première de la lecture.

Bien sûr, le concept de déréalisation n'est pas «sorti coiffé» de cette matrice subjective, et s'est imposé à moi après que mes premières recherches m'eurent permis de baliser quelque peu le champ des études gracquiennes. À travers ce balisage préliminaire, il apparaissait clair que d'autres critiques avaient perçu cette même dualité[9] qui m'avait interpellé (dualité entre le familier et l'exotique, entre l'identifiable et l'énigmatique, entre le proche et le lointain), sans accorder toutefois, dans la plupart des cas, une quelconque importance à l'activité propre de la lecture, aux effets du texte sur son récepteur : seules importaient ses constantes thématiques[10] et stylistiques, indépendamment du cadre de la réception. Dans cette perspective, l'on a pu s'interroger sur les rapports du rêve et de la réalité à l'intérieur de la diégèse, tenter de dégager les éléments thématiques qui reverseraient le texte dans les genres du fantastique ou du merveilleux, s'intéresser aux liens privilégiés entretenus par l'œuvre gracquienne avec certains motifs surréalistes. C'est d'ailleurs cette dernière piste qui me semblait *a priori* la plus féconde, cristallisant mon attention autour de la notion de «surréalité» : j'étais encouragé en cela par la sympathie que manifesta Julien Gracq à l'égard du surréalisme

---

accord avec la première partie de cette affirmation, ce qui ne m'empêchera point de contester par cette thèse le caractère supposément inutilisable de cette expérience de lecture.

[9] Quelques titres affichent explicitement cette dualité (Anna Maria Dal Cengio, «Gracq entre le réel et l'irréel (Quelques réflexions sur *Au Château d'Argol*)», Béatrice Damamme-Gilbert, «Dream and Reality in Gracq's *Un Balcon en forêt*. Language, Narrative and Reader Participation», Annie-Claude Dobbs, «Reality and Dream in Gracq. A Stylistic Study»...) mais on en retrouverait la trace à l'intérieur de nombreux autres ouvrages ou articles...

[10] Voici un autre lieu commun de la (méta)critique gracquienne que de déplorer l'hégémonie exercée par l'approche thématique dans la première vague des ouvrages et articles consacrés à Julien Gracq (voir par exemple les remarques de Georges Cesbron en introduction de son «Fonds gracquien des thèses et des mémoires» : «comme on s'en rendra compte à la seule lecture des titres signalés ci-dessous, le discours critique sur Julien Gracq, au moins au niveau de ces travaux inédits, se révèle majoritairement thématique et il concerne surtout les romans. Raisons de plus pour encourager, au vu de cette liste, d'autres approches possibles de l'œuvre de Julien Gracq», p. 199).

dès les premières pages de son œuvre[11], et plus particulièrement par l'admiration vouée à son père fondateur, auquel il consacra, en 1948, une magistrale étude, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, admiration réciproque que lui avait déjà signifiée Breton lors de la publication d'*Au Château d'Argol*, dans une lettre élogieuse adressée au jeune écrivain[12]. Pourtant, il y avait quelque chose d'insatisfaisant à transporter ce concept dans l'œuvre de Julien Gracq, à l'associer de fait à un mouvement littéraire auquel il avait pris soin de ne jamais revendiquer son appartenance, tout en reconnaissant à son égard une dette singulière[13]. À cette filiation plus autoritaire que librement consentie s'ajoutait une difficulté inhérente à l'univers fictionnel des récits de Julien Gracq, dont les fondements m'apparaissaient suffisamment stables pour se rapprocher du «monde objectif» honni par les surréalistes. Surtout, se présentaient à moi des obstacles définitionnels selon lesquels la notion de surréalité, ou celle, connexe, de surréel prêtaient le flanc à des incertitudes, quand elles ne se heurtaient pas à une franche impossibilité[14]. Dans ces circonstances, il m'apparaissait contestable de rechercher dans les récits de Gracq les traces d'une quelconque surréalité, notion trop problématique en soi pour s'accommoder d'une œuvre à demi offerte.

C'est alors que se présenta à moi le concept de déréalisation, rencontré à quelques reprises sous la plume même de Gracq[15], faisant écho de manière sensible à la problématique en gestation dans mon esprit. Plus tard, j'eus l'occasion de vérifier que ce

---

[11] L'«Avis au lecteur» qui ouvre *Au Château d'Argol* paye d'emblée son tribut à cette «école littéraire qui fut la seule [...] à apporter dans la période d'après-guerre autre chose que l'espoir d'un renouvellement – à raviver les délices épuisées du paradis toujours enfantin des explorateurs.» (dans *Au C. A.*, p. 3)

[12] Le 13 mai 1939, Breton écrit à Gracq : «j'ai lu d'un seul trait, sans pouvoir une seconde m'en détacher *Au Château d'Argol* et votre livre m'a laissé sous l'impression d'une communication d'un ordre absolument essentiel.» (cité par Bernhild Boie, dans *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1139)

[13] «En ce qui me concerne, le surréalisme ne m'a pas tracé de chemin. Il me semble m'être incorporé une bonne partie de ses apports, puis, à partir de là, n'en avoir fait qu'à ma guise. Une imprégnation qui me laissait libre, plutôt qu'une voie à suivre.» (dans «Entretien avec Jean Carrière», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1243) La critique reflète bien ce rapport duel de l'écrivain à l'héritage surréaliste qui se partage «entre l'annexionnisme de S. Grossman [auteure, en 1980, de *Julien Gracq et le surréalisme*] et de la première génération critique, et la tendance manifestée par la suite à couper Gracq du surréalisme jusque dans ses premiers écrits.» (dans P. Marot, «Julien Gracq et le surréalisme», p. 135)

[14] Lorsqu'il tente de cerner le «surréel», Ferdinand Alquié affirme que le définir, c'est «le transformer en objet», «parler de lui comme une chose», décrire la conscience du surréel, c'est ne pas dépasser «le psychologisme». «La richesse, le sens, le pouvoir de révélation inhérents à la conscience du surréaliste seront perdus.» (dans *Philosophie du surréalisme*, p. 200)

[15] Dans *Lettrines II*, Gracq parle de la «déréalisation double et libératrice» que Proust fait subir à «la matière romanesque» et au «temps» (p. 303). Dans *En Lisant en écrivant*, il commente *La Chartreuse de Parme* en déclarant que «la ville fort authentique de Parme se trouve déréalisée subtilement par l'implantation de la tour Farnèse.» (p. 632)

terme n'était pas l'apanage de l'écrivain ni celle d'un critique isolé en mal de concepts «illuminants», mais revenait de manière insistante sous de nombreuses plumes[16], sans toutefois faire l'objet d'une approche globale ni même d'une définition préalable qui aurait précisé ses contours : d'un côté, je me trouvais conforté dans ma démarche originelle, pressentant dans le concept de déréalisation une voie d'accès privilégiée à l'œuvre de Julien Gracq, de l'autre je me heurtais à une profusion d'emplois que ne pouvait stabiliser une base définitionnelle déterminée. Dès lors, il me paraissait nécessaire de fixer, comme l'un des principaux objectifs de cette thèse, la mise en jeu opératoire d'un concept que l'analyse chercherait à cerner en même temps qu'elle le mettrait à l'épreuve du texte gracquien. C'est dans cette perspective que je m'appliquerai d'abord à poser les fondements du concept de déréalisation en remontant à ses origines psychologisantes pour mieux cerner la problématique qu'il met en branle, en orientant la réflexion vers des bordées précises qui assigneront un cadre aux analyses subséquentes. Un cadre, mais pas de dessin fixe : la déréalisation ne s'accommodera d'une définition exhaustive qu'au terme d'un cheminement patient à l'intérieur de l'œuvre gracquienne; elle ne voudra pas suivre une feuille de route (sur)chargée, dont les directions tracées d'avance corsèteraient le texte et l'expérience du lecteur, l'empêcheraient de s'épanouir au gré des circonvolutions d'une analyse dont les voies se précisent en même temps qu'elles s'énoncent. Ainsi, l'on pourra s'étonner à l'occasion de l'usage parcimonieux du terme même de déréalisation lors de certaines incursions à l'intérieur du texte gracquien, faisant craindre une dérive malheureuse hors du champ de la problématique initiale, une

---

[16] Voici une liste non exhaustive des occurrences du terme «déréalisation» et de ses dérivés que j'ai pu relever au fil de la critique gracquienne : É. Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq* (pp. 72, 82, 141, 206), «Désir, figure, fiction : le 'domaine des marges' de Julien Gracq» (p. 72); J. Pfeiffer, «Le temps de l'attente» (p. 28); M. Monballin, *Gracq. Création et recréation de l'espace* (pp. 28-29, 33, 68, 207); M. Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq* (p. 151); N. Dodillé, «Figures et fonctions de la guerre dans *Un Balcon en forêt*» (pp. 87, 88); M. Hausser, «Sur les titres de Gracq» (p. 170); R. Lorris, «Le pays gracquien» (p. 190); P. Audouin, «Sur le tout» (p. 14); P. Auraix-Jonchière, «*Le Roi Cophetua*, complexe aurevillien ?» (p. 253); P. Marot, *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq* (p. 83); D. Viart, «La poétique des signes dans *Un Balcon en forêt*» (pp. 21, 22, 29, 31); J. Novakovic, «Le 'Cercle enchanté' d'*Un Beau Ténébreux*» (p. 20); B. Vouilloux, *De la Peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq* (p. 22), *Gracq autographe* (p. 22), «*Mimésis.* Sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne» (p. 55); H. Menou, «Ombre et lumière dans *Le Roi Cophetua*» (p. 111); Y. Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire* (p. 121); M. Murat, *Julien Gracq* (p. 22); P. Le Guillou, *Julien Gracq. Fragments d'un visage scriptural* (p. 116); R. Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq.* Le Rivage des Syrtes (pp. 157, 174); K. Ji-Young, «Mémoire, survivance et mouvance dans les récits de Gracq» (pp. 44, 75)...

dispersion regrettable qui viendrait brouiller les pistes ouvertes au préalable. J'assume le risque d'une telle perception de mon analyse en vertu de trois arguments principaux qui l'accompagneront en filigrane. Le premier repose sur un *a priori* d'ordre méthodologique qui refuse à la conceptualisation théorique une antériorité exclusive et autoritaire sur le texte littéraire, susceptible de lui imposer un moule qui le déforme autant qu'il l'explicite. En ce sens, il m'apparaît légitime d'esquisser en amont les seuls fondements d'un concept qui se révélera pleinement dans le courant de la réflexion, au fil des textes analysés. Deuxièmement, je crois pouvoir postuler sans le trahir l'extrême volatilité d'un concept qui ne laisse au chercheur qu'une marge de manœuvre fragile dès lors qu'il s'engage sur la voie de la déréalisation. La déréalisation appartient à cette catégorie de concepts fuyants, dont le principe moteur réside dans cette fuite même, qui tendent à se dissoudre à mesure que l'on cherche à les objectiver : *nommer* la déréalisation et les diverses formes qu'elle emprunte dans l'œuvre gracquienne, la figer dans une pose complaisante avant même de s'engager dans le texte, c'est aller à l'encontre de sa dynamique première, située à la frontière subtile de la perception et de l'indistinction. Donner une définition apriorique de la déréalisation, qui cerne d'emblée les modalités de son champ d'action et stabilise sa mouvance première dans un schème rigide, c'est trancher à vif au cœur de cette indistinction, c'est rompre l'équilibre du concept et s'empêcher de le saisir dans son effusion spécifique et vitale. De fait, parler de déréalisation, pour le chercheur, c'est risquer toujours de la laisser s'enfuir, c'est contester son identité en la rigidifiant; c'est être aussi sur le fil du rasoir, en équilibre instable, proche du contresens, en qualifiant de déréalisants des éléments qui s'écartent d'une réalité de référence arbitrairement posée comme norme immuable, auprès de laquelle se mesureraient des distorsions de toutes sortes. Cette spécificité double de la déréalisation, fuyant de par sa nature toute préconception définitive de même que prêtant le flanc à des interprétations trop hâtives, exige donc, selon moi, une approche prudente qui sache décrire avant de définir, qui laisse parler le texte avant même de rationaliser l'interaction déréalisante qu'il entretient avec son lecteur. De là cette impression troublante, pour le lecteur de cette thèse, que l'on cherche à esquiver un affrontement direct avec le concept fondateur de la démarche, quand cet affrontement prendra le plus souvent la forme d'une mise au point conclusive qui rassemble *a posteriori* les éléments épars d'une définition. Enfin, un troisième parti

pris soutient les réserves de l'analyse quant à la désignation préalable des procédés de déréalisation, quant à la scansion insistante du concept tout au long d'une recherche biaisée, dont les conclusions seraient connues d'avance. Ce parti pris s'inscrit directement dans le prolongement de la remarque précédente, qui met en valeur la perception fuyante que l'on pourrait avoir de la déréalisation dès lors qu'elle se diffuse au cœur du texte gracquien. Esquiver nommément le concept et ne pas découvrir d'un seul geste l'activité souterraine de la déréalisation, c'est essayer de traduire au plus près son efficace réelle sur l'expérience du lecteur, dont on verra qu'elle peut être embarrassée par quelque tension insistante sans être jamais déstabilisée de manière décisive. Le lecteur qui progresse dans le texte gracquien perçoit en l'ignorant la déréalisation, qu'une objectivation trop grande condamnerait à l'assimilation; de même, une analyse qui sache se faire discrète dans ses premiers pas, qui construise patiemment ses conclusions sans préjuger de leur teneur circonstanciée, laisse la part belle à cette indécision qui gouverne la définition du concept en même temps que l'expérience du lecteur. De là cette hypothèse stratégique qui sous-tendra ma définition progressive, toute en circonvolutions prudentes, du concept de déréalisation : moins on la nomme, plus elle se révèle; plus elle se laisse désirer, moins son efficace s'estompe...

Au-delà d'une simple visée définitionnelle qui voudrait établir les fondements d'un concept faussement transparent, au-delà de l'éclairage bénéfique qu'un tel concept pourra verser sur l'œuvre fictionnelle de Julien Gracq, j'ai foi dans son potentiel heuristique hors du champ de la critique gracquienne : l'enjeu de cette thèse sera d'ouvrir en conclusion des perspectives théoriques qui permettent de dépasser le cadre spécifique de l'œuvre gracquienne pour faire accéder la déréalisation au statut de concept opératoire dans le vaste monde de la littérature. Ainsi, il apparaît clair que le contenu d'inspiration herméneutique, invitant le texte gracquien à répondre aux questions que je lui pose, doit se doubler d'un objectif métacritique où la pertinence du concept de déréalisation sera éprouvée au contact d'appareils terminologiques déjà en place, eux-mêmes soumis au crible de mon questionnement. C'est du reste sur cette dernière dimension que je voudrais insister ici, d'autant plus remarquable que je ne l'avais pas envisagée d'emblée comme telle et qu'elle s'est imposée d'elle-même au fil de ma réflexion : je veux parler des mises au point terminologiques qui ouvriront chacun des chapitres consacrés à l'étude

spécifique des récits gracquiens, conçues à l'origine comme une propédeutique nécessaire au déploiement des analyses futures, comme l'énoncé sommaire des partis pris et des définitions gouvernant ma démarche, devenues par nécessité une réévaluation critique de certains apports théoriques intégrés à la tradition, susceptibles néanmoins d'être amendés sur la base d'une plus grande souplesse, voire d'une plus grande clarté. Tout en me clamant haut et fort le débiteur des recherches brillantes qui m'ont précédé, je soumettrai donc au lecteur quelques synthèses (je l'espère) éclairantes et autres pistes nouvelles permettant de s'interroger avec profit sur les notions clés de focalisation, de temps du récit ou encore de mise en abyme.

À l'énoncé de ces quelques termes techniques soumis, en guise d'exemples, à l'épreuve de la réévaluation, il est aisé de deviner l'une des principales orientations méthodologiques qui fonderont ma démarche, à savoir la narratologie d'inspiration genettienne, attachée à décrire les structures narratives du texte en fonction d'une typologie analytique à visée objective. J'aurai l'occasion de préciser en lieu et temps voulus les éléments précis empruntés aux divers modèles narratologiques du théoricien français, de même que je commenterai plus longuement les présupposés théoriques qui soutiennent une telle démarche, mais je souhaite d'ores et déjà me placer sous l'égide de la narratologie pour dessiner le cadre d'une analyse rigoureuse, qui tienne compte des structures objectives du texte littéraire et sache les décrire avec les degrés de précision et de cohérence nécessaires. Si la narratologie ne peut en aucune façon garantir une objectivité absolue, elle contribuera néanmoins à diminuer l'impressionnisme de façade qui ouvrait cette thèse et pouvait laisser craindre une bride trop lâche passée au collier de la subjectivité. Mais cette contribution ne doit pas occulter l'affirmation préliminaire selon laquelle il est nécessaire d'accorder une attention particulière à l'expérience de lecture proprement dite, obligeant le critique à une prise en compte confiante de la dimension subjective de la réception. Il reviendra au premier chapitre de cette thèse la tâche délicate de légitimer une intégration positive de la subjectivité à l'analyse littéraire, qui ne contribue pas à rendre caduques les pérégrinations subséquentes à l'intérieur de l'œuvre gracquienne. Pour l'heure, il faut se contenter de tirer les conséquences méthodologiques d'une telle prise en compte de la lecture en revendiquant une seconde

orientation théorique majeure, celle que l'on désigne d'ordinaire par le terme générique des «théories de la réception». Si l'attention extrême portée aux structures narratives du texte gracquien semble devoir infléchir ma démarche vers la branche spécifique des rhétoriques de la lecture, l'importance accordée au terme même d'expérience rééquilibre la réflexion dans le sens d'une phénoménologie de la lecture héritée pour l'essentiel de l'école de Constance (dont les représentants majeurs sont Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser). Loin d'apparaître comme le symptôme déconcertant d'un atermoiement méthodologique qui m'empêcherait de trancher entre deux perspectives différentes, sinon rivales, cet équilibre visé entre les dimensions rhétorique et phénoménologique de la lecture traduit au contraire la dualité nourricière qui sous-tend mon étude, déjà mise en évidence dans l'opposition de l'objectif et du subjectif, de la narratologie et des théories de la réception. Je pourrais m'en tenir à une pétition de principe selon laquelle il serait bénéfique de confronter des approches duelles qui rendent compte de la multiplicité des effets de sens du texte littéraire, mais il m'apparaît plus judicieux d'interroger cette dualité en suggérant d'emblée une tentative de résolution. De fait, comment peut-on concilier une approche de type narratologique et la dimension herméneutique de l'expérience de lecture dès lors que l'on connaît l'aversion déclarée de Genette à l'égard d'une telle dérive interprétative[17]? Est-on habilité à postuler un tel rapprochement au sein d'un appareil terminologique unique si l'on contraint de ce fait les principes fondateurs d'un système narratologique cohérent (parmi lesquels l'analyse immanente et les structures objectives du texte littéraire tiennent lieu de piliers)? Plusieurs réponses peuvent être avancées. La première, consistant à distinguer la théorie de la pratique, invoquerait l'existence d'une force centrifuge qui tend à éloigner l'analyse narratologique de l'immanence pure, sensible jusqu'au cœur de l'orthodoxie genettienne[18], relayée par

---

[17] Étudiant le champ de l'hypertextualité, Genette dénonce par exemple l'attitude qui «fait un crédit, et accorde un rôle, pour moi peu supportable, à l'activité herméneutique du lecteur – ou de l'archilecteur. Brouillé depuis longtemps, et pour mon plus grand bien, avec l'herméneutique textuelle, je ne tiens pas à épouser sur le tard l'herméneutique hypertextuelle.» (dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 16)

[18] Que l'on songe par exemple à la réflexion pertinente de Genette sur le temps du récit qui le conduit à affirmer que «[l]e texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture.» (dans *Figures III*, p. 78) S'il parvient au final à substituer un équivalent plus stable à ce temps de la lecture fondamentalement fluctuant, il demeure que le narratologue doit «d'abord l'assumer, puisqu'il fait partie du jeu narratif» (*Ibid.*, p. 78). De même, dans le prolongement de sa récusation de principe de l'herméneutique textuelle, Genette déclare envisager «la relation entre le texte et son lecteur d'une manière plus socialisée, plus ouvertement contractuelle, comme

d'autres chercheurs qui font jouer leur modèle selon une perspective double, à la fois centrée sur une description des structures textuelles et sur le rôle qu'elles occupent dans le processus de la lecture[19]. De fait, il n'est pas aberrant de faire usage de modèles d'inspiration narratologique dans le cadre d'une analyse des interactions entre le texte et son lecteur, comme nous y invite la pratique de nombreux théoriciens; de même, il m'apparaît audacieux de récuser sans compromis les traces d'une quelconque visée herméneutique du critique/narratologue quand l'analyse ne pourra s'empêcher tôt ou tard d'ouvrir des pistes interprétatives redevables à la recherche d'un sens[20]. Il est également possible de contester l'absolu de cette dualité sur la base d'une opposition surfaite entre l'objectif et le subjectif, comme je m'appliquerai à le démontrer dans le courant de mon premier chapitre, alors qu'il sera question de définir la notion de réalité à l'intersection du texte et de l'expérience de lecture : narratologie et théories de la réception n'auront plus lieu de s'exclure mutuellement dès lors que l'on considérera le subjectif comme un donné irréductible à partir duquel se construira la visée objective de l'analyse. Enfin, de manière encore plus significative, il est possible de distinguer au sein de théories récentes des voies diverses qui permettent une tentative de réconciliation. L'une de ces voies privilégiées s'ouvre en particulier lorsque l'on tient compte de la lecture comme d'un procès variable dans le temps, susceptible d'être soumis à diverses opérations qualitatives qui permettent une différenciation des lectures sur la base des éléments retenus et des principaux mécanismes mis en branle. Déjà, dans les années soixante-dix, Michael Riffaterre se livrait à une semblable différenciation, qui désignait d'une part la lecture heuristique d'un texte littéraire (en l'occurrence un poème), lecture première réservée au

---

relevant d'une pragmatique consciente et organisée.» (dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 16) Autant de prises de position qui n'ignorent pas l'importance du pôle récepteur dans le domaine littéraire, alors que l'application d'une stricte immanence semblait pourtant devoir le contester.

[19] Je pense, par exemple, à Lucien Dällenbach qui dresse une typologie opératoire des différentes formes de mises en abyme élémentaires (voir *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*), mais ne s'interdit pas d'étudier par la suite l'incidence du concept sur le procès de la réception (voir son article «Réflexivité et lecture»).

[20] Et Genette n'est pas exempt de cette dérive qui l'entraîne vers une herméneutique textuelle explicitement décrite comme un terme repoussoir, mais filtrant à l'occasion d'un modèle narratologique hostile à toute visée interprétative déclarée. Ainsi en est-il de son analyse du temps du récit appliquée au roman proustien, dont il conclut qu'il est «un roman du Temps perdu et retrouvé, mais il est aussi, plus sourdement peut-être, un roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux : *perverti*.» (dans *Figures III*, p. 182) Où la succession de participes subtilement modalisés débouche sur des italiques et un terme évaluatif très fort qui ne se contentent plus de décrire mais dénotent la prise de position interprétative du critique et sa contribution à l'émergence d'un sens...

stade de la *mimésis* où seule importe la recherche d'un sens («meaning»), et d'autre part la lecture herméneutique, ou lecture rétroactive, qui nous fait accéder au stade de la *sémiosis* où se déploie l'ordre de la signifiance[21]. Karl Stierle, de son côté, affirme que la lecture d'un texte de fiction s'articule en deux temps : une «réception quasi-pragmatique» durant laquelle «le texte de fiction s'efface au profit d'un au-delà textuel, d'une illusion que le récepteur – sous l'impulsion du texte – produit lui-même[22]», et une réception d'ordre réflexif où le texte n'est plus perçu comme une surface à parcourir mais comme un espace organisant son propre système de pertinence. Au-delà de ce qui les sépare, ces deux approches se recoupent sur deux points, à savoir la différenciation de la lecture en fonction d'un critère temporel pertinent (selon lequel il est toujours possible d'opposer la lecture *première* d'un texte littéraire à une lecture *seconde*, rétroactive) et la nécessité de dépasser le premier stade de la lecture, implicitement dévalorisé au profit d'une lecture qualitative, plus apte à saisir le texte dans toute sa profondeur parce que dégagée de l'illusion mimétique traditionnelle, possédant de surcroît une vision d'ensemble qu'exclut par définition la lecture-découverte du texte analysé. Un véritable progrès me semble accompli par la théorie, quelques années plus tard[23], lorsque Bertrand Gervais distingue explicitement deux «économies» constitutives de l'acte de lecture : l'économie de la progression et celle de la compréhension. La première est l'économie de base de la lecture, celle où prévaut la règle de l'intérêt, le plaisir du simple divertissement; la seconde rejoint la dimension réflexive déjà suggérée par Karl Stierle, elle est l'occasion d'un travail et d'un approfondissement qui ressortissent pour l'essentiel à l'activité critique. On le devine aisément, la distinction établie par Bertrand Gervais rejoint par certains aspects celle de ses prédécesseurs en reconduisant, sous des appellations différentes, la dichotomie fondamentale[24] de la superficialité et de la profondeur. Là où le

---

[21] Voir M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, pp. 2-4.

[22] K. Stierle, «Réception et fiction», p. 300.

[23] Voir l'ouvrage de Bertrand Gervais intitulé *À l'Écoute de la lecture*, en particulier la première partie, «Introduction aux régies de lecture», consacrée aux économies de la lecture et aux tensions conséquentes.

[24] À ce(s) modèle(s) bipolaire(s) pourrait être confrontée la terminologie tripartite de Vincent Jouve qui distingue trois régimes de lecture auxquels correspondent trois manières d'appréhender le personnage littéraire : le lectant, qui refuse l'illusion romanesque et ne perd jamais de vue que le texte est une construction dont on peut deviner la structure ou interpréter la signification globale; le lisant, qui désigne la part du lecteur victime de l'illusion romanesque; et le lu, qui renvoie à l'investissement pulsionnel du lecteur, à la tendance voyeuriste qui sous-tend le plaisir de lire (voir *L'Effet-personnage dans le roman*, pp. 79-91). Si l'on met de côté ce troisième régime, reposant sur des postulats d'ordre psychanalytique étrangers à ma démarche, on retrouve peu ou prou la dichotomie lecture mimétique *versus* lecture réflexive,

critique modifie sensiblement les perspectives antérieures, c'est dans la complémentarité qu'il postule entre les économies de la progression et de la compréhension, hors de toute axiologie qui privilégierait l'une au détriment de l'autre : il ne s'agit plus d'analyser l'articulation de ces économies en termes de succession, mais en termes de «tensions», d'interactions variables selon le mandat que l'on se confie au moment de pénétrer dans le texte. Ainsi, la lecture-divertissement privilégiera l'économie de la progression en réduisant le pôle de la compréhension à quelques inférences minimales, quand la lecture savante cherchera à maximiser les différents indices accumulés au cours de la progression pour les faire résonner de manière complexe sous l'action concertée de la compréhension : loin de s'exclure l'une l'autre, les deux économies interagissent à l'intérieur d'une même expérience étalée dans le temps. Ce que je retiens surtout de cette conception, c'est la tension positive qu'elle institue entre deux pôles, désignant ainsi l'une des voies résolutives du conflit déclaré entre narratologie et herméneutique : dans la mesure où l'économie de la compréhension exige du lecteur approfondissement et réflexivité, le critique pourra faire usage de l'appareil narratologique (entre autres systèmes rigoureux à visée analytique) en privilégiant une approche des structures objectives du texte littéraire; à l'opposé, une lecture dominée par l'économie de la progression saura faire la part belle aux analyses spontanées, aux inférences de surface qui assurent la continuité du message sans préjuger des ramifications profondes de la signification, plus proche en cela d'une expérience subjective d'ordre phénoménologique. Ces deux économies de la lecture, ces deux approches théoriques du phénomène littéraire, ne s'inscrivent donc plus dans une relation duelle, ni ne doivent se concevoir comme des étapes successives de l'analyse dont le franchissement impliquerait une marche résolue vers le centre rayonnant de la signification (de la signifiance); elles se complètent l'une l'autre, agissent en même temps avec une intensité variable, principalement déterminée par le «mandat de lecture» que l'on s'est fixé. Ce mandat constitue, selon Gervais, l'une des trois composantes essentielles de l'activité lectorale[25], en même temps que le degré d'activation et de développement des processus mis en jeu par la lecture, en même temps

---

lecture-en-progression *versus* lecture-en-compréhension, la première qui mobilise essentiellement la part du lisant, la seconde qui revendique la prééminence du lectant. D'ailleurs, avant de proposer son modèle tripartite, Jouve se réclame aussi dans son introduction d'une bipolarité de l'acte de lecture, faisant la distinction entre «lecture naïve» et «lecture avertie» du texte littéraire (*Ibid.*, p. 21).

[25] Voir B. Gervais, *À l'Écoute de la lecture*, p. 29.

surtout que le texte lu, dont la prééminence traditionnelle est ravalée, dans cette typologie, au simple rang de variable parmi les autres. De fait, si je m'en tiens à la terminologie de Gervais, il m'apparaît légitime de définir ma lecture des récits de Julien Gracq comme une «lecture littéraire» dont le mandat exige une tension particulière entre les économies de la progression et de la compréhension, «un retour sur le texte, une relecture, une investigation des facteurs qui ont pu jouer un rôle lors de la situation de lecture première.[26]» Dans cette perspective, mon analyse fera intervenir des remarques d'ordres différents et néanmoins complémentaires, axées sur une observation rétroactive des structures du texte lorsque je me livrerai à sa compréhension, concentrées sur les effets d'une lecture progressive lorsque je voudrai me réclamer de son appréhension première. À l'opposé des nuances axiologiques introduites dans leur modèle par Riffaterre ou Stierle, doit être émise l'hypothèse théorique selon laquelle lectures première et rétroactive, économies de la progression et de la compréhension agissent ensemble, sans préséance de l'une sur l'autre, pour constituer l'acte critique d'où résulte cette thèse.

À l'énoncé de ce parti pris s'éveillent des réticences majeures, qui visent en particulier cette économie de la progression, définie par Gervais comme «l'économie de base de l'acte de lecture.[27]» S'il est un fait avéré qu'elle mène pour l'essentiel la lecture-découverte du texte littéraire, comment peut-elle concrètement intervenir dans la démarche du critique puisqu'elle demeure à son niveau un souvenir plus ou moins vague (suis-je en état de me rappeler exactement les aléas de ma «lecture naïve» des romans de Gracq?), sinon un inaccessible fantasme? En introduction de son étude sur «l'effet-personnage» dans le roman, Vincent Jouve affirme que c'est «la première lecture, et non la relecture, qui fera l'objet de [son] analyse[28]», mais cette pétition de principe n'est-elle pas lancée en pure perte dans la mesure où le choix d'un corpus implique déjà une connaissance antérieure des œuvres retenues, qui condamnera quoi qu'il arrive l'analyse à la relecture? Bien sûr, il est possible d'imaginer un cas-limite où le chercheur se saisirait d'un ensemble de textes sélectionnés avant lecture sur la base de critères purement extérieurs (auteur, genre, époque...), préservant ainsi l'intégrité d'une première lecture

---

[26] B. Gervais, *À l'Écoute de la lecture*, p. 95.

[27] B. Gervais, *Ibid.*, p. 46. «Une telle économie [rajoute Gervais] est le mandat des lectures décrites souvent comme naïves, 'réceptions quasi-pragmatiques' (selon le vocabulaire de l'École de Constance), ou encore lectures initiales ou premières d'un texte.»

[28] V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, p. 21.

élevée au rang de principe matriciel de l'analyse... mais l'on m'accordera sans peine, je le crois, que cette démarche est pour le moins peu usitée, parce que trop risquée, dans le cadre d'une étude de type herméneutique (voire narratologique) où la pertinence du choix ne peut être avérée tant que les textes n'auront pas *d'abord* été parcourus (comment s'engager, en ce qui me concerne, dans la rédaction d'une thèse sur Julien Gracq sans avoir *déjà* éprouvé son efficace, sans avoir condamné d'un même geste ma lecture critique à la stricte rétroaction?). De manière plus probable, on peut aussi s'en remettre à l'exactitude de la mémoire pour se réclamer de conclusions inhérentes à une lecture naïve de l'œuvre, mais la confiance de cet abandon ouvre la porte à des reconstructions de l'esprit qui distordront la perspective en la fondant sur des perceptions faussement premières (en fait, des souvenirs de perceptions premières, dégénérés parfois en chimères accommodantes...). Si l'on admet que la lecture littéraire est toujours une lecture *a posteriori*, comment manier dans l'analyse cette économie de la progression dont les principales résonances sont éveillées par une lecture *première* à l'accessibilité aléatoire? Il ne peut y avoir en l'occurrence de solution miracle qui permette de passer outre l'irréversibilité du temps : faire usage de l'économie de la progression au sein même du commentaire critique, c'est d'abord signer un chèque en blanc à la sincérité de l'analyste, à la fiabilité de sa mémoire, geste fort peu conforme, j'en conviens, à la rigueur d'une démonstration. Là où l'on peut reprendre l'initiative dans le domaine de la rigueur démonstrative, c'est dans les limites imposées à ces remarques issues d'une économie de la progression. De fait, il est certains garde-fous qui permettent de contenir ces remarques dans le registre de l'acceptable, parmi lesquels la *lettre* du texte fait figure de tête de pont, désignant à l'analyste une assise objective sur laquelle a reposé la lecture première[29], sur laquelle s'appuie de même la lecture littéraire. Si je peux postuler, sans risque majeur de contestation, qu'*Un Beau Ténébreux* est perçu dès la lecture première comme une narration qui se présente sous la forme d'un journal intime, c'est parce que le texte inclut un titre explicite («Journal de Gérard») en même temps que des indices précis qui accusent le critère générique de la périodicité (les entrées sous forme de dates). Un autre garde-fou théorique repose sur le principe séquentiel de la lecture, sur sa dépendance

[29] Je laisse ici de côté la question des variantes et distorsions plus ou moins accidentelles d'un même texte (coquilles, erreurs de copistes...), question du reste négligeable dans le contexte du corpus contemporain qui est le mien...

fondamentale à l'ordre de succession des signes sur la page, des pages dans les chapitres, des chapitres dans le livre. En vertu de ce principe, il est possible de convoquer dans l'analyse des remarques «naïves», redevables à notre progression initiale dans le texte gracquien, selon lesquelles tel indice nous a été dévolu *avant* tel autre, produisant telle hypothèse de lecture *avant* telle autre[30]. Le terme même d'«hypothèse» désigne l'une des conséquences majeures de ce principe séquentiel de la lecture, qui va bien au-delà d'un simple facteur objectif permettant de valider l'économie de la progression : toute progression dans un texte littéraire s'accompagne d'inférences à amplitude variable[31] qui constituent autant de déductions et/ou de projections anticipantes[32] susceptibles d'être soumises à la réfutation du texte selon la découverte progressive que l'on en fait. Loin de concevoir de telles réfutations d'inférences en termes d'«erreurs de lecture», il me semble qu'on peut les soumettre au concept de «lecture erratique» tel que défini par Richard Saint-Gelais, dont «l'intérêt [...] tient bien souvent à ce qu'elles [les lectures erratiques] court-circuitent des niveaux que le lecteur aurait pu supposer étanches, le forçant, par le fait même, à apercevoir à quel point les édifices de lecture sont enchevêtrés.[33]» Dans le même ordre d'idées, j'userai au besoin de certaines de mes errances premières à l'intérieur des récits gracquiens pour postuler l'existence d'un dispositif textuel en forme de piège, un piège dans lequel on n'est pas contraint de choir mais qui reverse dans la lecture la menace d'une déstabilisation. Plus généralement, l'importance accordée à ces prévisions du lecteur, confirmées ou infirmées par sa progression dans le texte, doit attirer notre attention sur cet «espace rescriptural» que produit dans le temps l'activité lectorale,

---

[30] Écartons sans scrupules les lectures aléatoires et/ou fantaisistes qui font sauter des pages, incitent à commencer par la fin, naviguent au hasard de leur humeur à l'intérieur du texte littéraire. Ce sur quoi se fonde l'économie de la progression, ce sont des principes généraux, des constantes reconnues par une grande majorité de lecteurs sans prendre pour autant la forme de diktats incontournables. Le lecteur peut à son gré se détourner de ces principes, les contester volontairement, il peut même cesser de lire tout à fait... mais l'analyse littéraire ne s'accommode pas de ces humeurs rebelles.

[31] Selon Bertrand Gervais, en régime de progression, ces inférences sont jugées minimales, assurant tout au moins une compréhension fonctionnelle qui permette au lecteur de se retrouver dans le texte (voir *À l'Écoute de la lecture*, pp. 49-50). De manière moins tranchée, on peut convenir avec Eco de l'importance de ces «prévisions» et «promenades inférentielles» qui amènent le lecteur à s'échapper hors du texte pour configurer un cours d'événements possibles, pour formuler des hypothèses (voir le chapitre 7 de *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, pp. 142-156).

[32] «À chaque instant [...], la lecture projette dans l'avenir du lecteur une phosphorescence à demi éclairante, qui dépend encore moins des images immédiates que le texte fait surgir que de certaines valeurs proprement romanesques dont elles sont ou ne sont pas chargées, et qui ont toutes partie liée avec la temporalité.» (dans J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, p. 643)

[33] R. Saint-Gelais, «La lecture erratique», p. 247.

«discours apocryphe et discontinu qui, sur ce site cognitif qu'est la mémoire du lecteur, travaille de toutes parts l'écrit et construit son intelligibilité.[34]» La lecture-en-progression ne produit pas seulement des «mondes possibles» (selon la terminologie de Eco) mais elle double le récit d'un ensemble d'«effets idéels» qui ne cessent de se modifier au fil de l'avancée du lecteur dans le texte. On retrouve sur le chemin de l'analyse le spectre d'une insaisissable mouvance qui se combine ici avec le caractère virtuel d'un «espace rescriptural» inhérent à la lecture. L'on verra plus loin, dans le courant du premier chapitre, comment je privilégierai la notion phénoménologique d'«horizon d'attente» à celle, plus fuyante, d'«espace rescriptural» : il demeure que ce concept sait mettre l'accent, plus que tout autre, sur la valeur heuristique d'une lecture-en-progression dont le critique ne peut se passer dès lors qu'il a décidé d'embrasser dans son analyse l'expérience de la réception, et j'aurai l'occasion de l'utiliser à quelques reprises pour désigner cet ensemble mouvant de données hétéroclites qui se constitue pendant la lecture d'un texte spécifique. Si aucun de ces garde-fous théoriques (la lettre du texte, le principe séquentiel de la lecture...) ne peuvent garantir l'intégrité des remarques attribuables au fantôme du lecteur-en-progression, leur présence tend du moins à contenir dans des limites acceptables l'efflorescence de ces remarques. Rappelons surtout que, dans le cadre de la lecture littéraire que je me suis fixé, interagissent les économies de la progression et de la compréhension afin de faire surgir une cohérence interprétative à face double, subjective dans son origine, objectivante dans sa visée : si la première fournit un matériau de base dont l'importance ne peut être négligée, la seconde met en branle des mécanismes qui cherchent à rationaliser ces matériaux, à les maintenir dans l'espace d'une certaine *praxis*, analytique et rigoureuse.

Ma lecture littéraire de l'œuvre de Gracq se limitera, pour des raisons de cohérence évidente, à un corpus constitué de fictions en prose, soit quatre romans (*Au Château d'Argol*, *Un Beau Ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*, *Un Balcon en forêt*) et trois nouvelles (*La Route*, *La Presqu'île*, *Le Roi Cophetua*). J'exclus de ce corpus les essais de forme

[34] R. Saint-Gelais, *Châteaux de pages. La Fiction au risque de sa lecture*, p. 35. On n'est pas très éloigné, par cette définition, des propos de Julien Gracq sur «cette mémoire des éléments déjà absorbés et consommés – mémoire tout entière intégrée, tout entière active à tout moment – que crée la fiction à mesure qu'elle avance, et qui est une de ses prérogatives principales» (dans *En Lisant en écrivant*, p. 633).

fragmentaire ou les textes suivis à saveur autobiographique, contractant avec le lecteur un pacte trop spécifique pour ne pas entraîner l'analyse sur des voies parallèles qui ne se rejoindraient pas. Je ne tiendrai pas compte, non plus, de la seule pièce de théâtre écrite par Julien Gracq (ni *a fortiori* de ses poèmes en prose), à savoir *Le Roi pêcheur*, exclue de mon champ d'étude par l'approche narratologique privilégiée, même s'il pouvait s'avérer productif de l'étudier sous l'éclairage du concept de déréalisation : faire un choix contraire nécessiterait la greffe malencontreuse d'un appareil terminologique étranger au reste du développement, et je préfère sans scrupules favoriser la cohérence au détriment de l'exhaustivité. C'est dans un même souci de cohérence que j'ai décidé de tenir à l'écart du raisonnement la composante stylistique de l'œuvre gracquienne, pour laquelle il eût été concevable de fournir une clé illuminante par l'entremise du concept de déréalisation[35]. Outre qu'une telle piste appellerait, comme dans le cas du *Roi pêcheur*, un changement brutal d'orientation théorique qui pourrait miner la cohérence du propos, je souhaite rester prudent quant à la généralisation du concept à toutes les composantes du texte gracquien : on connaît trop les réticences de Gracq à l'égard de «ces gens, qui, croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure[36]» pour ne pas se méfier de cette visée totalisante (totalitaire?) de l'analyse, dont l'expansion incontrôlée pourrait se faire au détriment de l'unité du concept. Enfin, d'un point de vue strictement académique, l'existence de travaux brillants dans le domaine très général de la stylistique et dans celui, plus spécifique, de la métaphore[37], ajoutent à ma prudence le sentiment d'un terrain déjà balisé pour m'inciter à concentrer ailleurs mon attention. C'est un argument similaire qui m'autorise à laisser hors du champ de mon analyse l'une des dimensions fondatrices de la diégèse, l'espace, quand bien même je consacrerai un chapitre entier à son indissociable corollaire, le temps : dans son ouvrage

---

[35] Sans entrer dans les détails, on pourrait postuler par exemple que les procédés de déréalisation propres au style gracquien constituent un élan vers un ailleurs du sens, incarnés dans cette écriture «*à halo*» défendue par Julien Gracq (voir *Lettrines 2*, p. 299), dans ces «litiges de mitoyenneté» qui permettent de dépasser le sens littéral et enrichissent son signifié (voir *En Lisant en écrivant*, p. 736), dans cette prolifération d'images, de métaphores et de comparaisons qui imprègnent le texte de fécondes virtualités. La spécificité du style gracquien surgirait peut-être de cette tension qui le partage entre un usage classique de la langue et les élans poétiques vers une Autre référence.

[36] J. Gracq, *Lettrines*, p. 161.

[37] Je songe en particulier aux travaux essentiels de Michel Murat («Le Rivage des Syrtes» *de Julien Gracq : étude de style* – deux volumes) et d'Élizabeth Cardonne-Arlyck (*La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*).

consacré à la donnée spatiale de l'œuvre gracquienne, *Gracq. Création et recréation de l'espace*, Michèle Monballin est l'une des rares critiques à utiliser de façon récurrente le terme de déréalisation pour désigner certains phénomènes de brouillage relatifs au traitement de l'espace. La pertinence de ses analyses aurait ainsi condamné ma démarche à une réorganisation ponctuellement améliorée d'hypothèses déjà formées (voire confirmées), sinon à une simple redite, et je me contenterai de relier ces hypothèses aux résultats de mes propres recherches dans une conclusion récapitulative qui tiendra compte des pistes anciennes comme des voies ouvertes.

Ainsi, après avoir jeté, dans un premier chapitre théorique, les fondements du concept de déréalisation sur lesquels pourra s'appuyer mon analyse, j'organiserai mon cheminement à l'intérieur de l'œuvre gracquienne selon trois axes principaux : la situation narrative, le temps, la représentation, qui auront l'avantage de cerner, chacun à sa manière, l'un des aspects significatifs de ce même concept. Émergera de ce cheminement une définition positive de la déréalisation qui offrira, je l'espère, une synthèse cohérente de la lecture littéraire exposée dans le corps de ma thèse, répondant par là même à ce double objectif : embrasser d'un regard respectueux l'œuvre d'un grand romancier et ouvrir le champ d'une problématique plus vaste où se joue (peut-être) une partie du destin de la littérature contemporaine.

CHAPITRE PREMIER :

VERS UNE DÉFINITION DU CONCEPT DE DÉRÉALISATION

I) PREMIERS PAS VERS UN CONCEPT: ORIGINES, OCCURRENCES, OUVERTURES

Dans les dernières semaines de l'été 1904, un touriste autrichien embrasse, pour la première fois de sa vie, le panorama de l'Acropole, et s'étonne du surgissement d'une «curieuse pensée»: «Ainsi donc tout cela existe effectivement comme nous l'avons appris à l'école?![1]» Curieuse, cette pensée l'est d'abord en ce qu'elle substitue à la sensation d'émerveillement anticipée une manifestation de surprise mâtinée d'incrédulité. Curieuse, elle l'est d'autant plus qu'elle fait écho à la réticence de ce même touriste autrichien lorsqu'était venu le temps de se décider à partir pour Athènes. Dans les deux cas, un soupçon similaire gâche pour quelques heures, pour quelques secondes, le plaisir pur de la découverte. Trente-deux ans plus tard, dans une lettre adressée à Romain Rolland, Sigmund Freud, puisque c'est de lui qu'il s'agit, s'interroge sur les tenants de cette «curieuse pensée», de cette réticence au voyage. Selon lui, cette dernière réaction s'apparente au «trop beau pour être vrai» qui nous fait parfois douter d'un bonheur que la réalité nous accorde sous la forme d'un impromptu. Mais pourquoi restaurer ce doute lorsque la perspective d'une Acropole encore virtuelle cède la place à la réalité effective de sa vision? Question d'autant plus embarrassante pour Freud que ce doute réfère à une incrédulité de jeunesse qu'il ne se souvient pas d'avoir jamais ressentie : il a pu douter, dans ses jeunes années, de visiter un jour l'Acropole, mais jamais au point de remettre en cause son existence, comme semble le suggérer cette pensée. Dans un premier temps, Freud ne résout pas le mystère mais constate qu'un morceau de la réalité est momentanément récusé par sa conscience, et il nomme cette récusation un «sentiment d'étrangement». Si elle essaie de coller au plus près du terme allemand *Entfremdungsgefühl*, la traduction française n'évite pas le piège d'une trop grande homophonie avec «l'inquiétante étrangeté» (*Unheimliche*), mieux connue des théoriciens de la littérature : le rapprochement étymologique est ici source de confusion davantage que de clarté. Au contraire, la traduction anglo-saxonne «feeling of derealization», qui s'est imposée dans *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of*

[1] S. Freud, *Œuvres complètes. Psychanalyse. Volume XIX: 1931-1936*, p. 331.

Sigmund Freud (London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis), possède à mes yeux un triple avantage : outre qu'elle m'offre, indéniable grâce, une première occurrence théorique du concept qui fonde ma démarche, cette traduction bénéficie d'une caution appréciable, sinon absolue, en la personne d'Anna Freud, fille du psychanalyste, qui a collaboré à l'édition de ces œuvres complètes. Surtout, le terme de «derealization» établit un parallèle avec le phénomène de dépersonnalisation, parallèle que Freud encourage lui-même dans son texte : ce doute momentané qui nous retire, face à un morceau de la réalité, la certitude de sa pleine existence, ce «feeling of derealization», doit être rapproché du phénomène de dépersonnalisation par lequel un morceau de notre moi nous apparaît comme étranger.

Mais reprenons le fil de l'analyse freudienne. Par l'un de ces raccourcis interprétatifs qui font de la psychanalyse une discipline infalsifiable (et donc non scientifique), Freud parvient à tomber «sur la solution du petit problème». Ce «feeling of derealization» est l'indice d'une culpabilité refoulée dans les régions de l'inconscient, mais surgie au détour d'une analyse impudique, désireuse de connaître une vérité qui se dérobe : la culpabilité d'un fils à l'égard de son père commerçant qui n'aurait jamais songé, dans le cadre étriqué de son existence, à visiter l'un des hauts lieux de l'Antiquité grecque. Dominer du regard l'Acropole, c'est dominer son père par-delà les années et lancer un défi à une image défaillante. Dans cette perspective, le «feeling of derealization» joue le rôle d'un mécanisme de défense qui permet de protéger le moi contre un stimulus externe (en l'occurrence l'Acropole) susceptible de provoquer chez l'individu une agression contre l'image du père.

Introduit de manière ponctuelle dans la réflexion de Freud, le concept de «déréalisation» ne s'est pas tant imposé dans la sphère psychanalytique que dans les domaines connexes de la psychologie et de la psychiatrie. Une simple consultation du dictionnaire permet de constater que le *Petit Larousse 1999* ne lui reconnaît qu'une acception d'ordre psychologique : le «sentiment de déréalisation» y est décrit comme un «sentiment d'étrangeté, de perte de familiarité avec l'environnement.» Précisément, les définitions de quelques dictionnaires de psychologie et de psychiatrie offrent le relevé suivant : la déréalisation, c'est «the abnormal feeling that the world around one, including

the people in it, is unreal», c'est un «état de rupture plus ou moins profonde avec le réel», un «sentiment d'étrangeté et de 'non-familiarité' à l'égard du monde ambiant», «an alteration in the perception of the environment with the sense that somehow one has lost contact with external reality»[2]. De ces définitions se dégagent deux traits sémantiques communs qui constituent le fondement théorique de la notion. Le premier de ces traits sémantiques souligne, à des degrés divers, la dimension péjorative d'un phénomène qui devient le symptôme, dans sa forme extrême, d'une tendance au délire et/ou à la schizophrénie : qu'elle soit «abnormal feeling», «rupture», «étrangeté» ou «alteration», la déréalisation véhicule avec elle l'idée d'une déviance par rapport à un donné perçu comme normatif. C'est là le deuxième trait sémantique, commun à toutes les définitions, que ce «world around one», ce «réel», ce «monde ambiant» ou cet «environment» à l'aune desquels se mesure la capacité de déviance engendrée par la déréalisation. Si l'acception freudienne est répertoriée par certains dictionnaires, il n'en reste pas moins que la plupart des définitions s'attardent à décrire les manifestations d'un phénomène clinique sans lui assigner en retour la dimension positive (celle d'un mécanisme de défense) que lui reconnaissait le psychanalyste autrichien. Ainsi s'opère un repli prudent vers des sèmes en nombre limité.

Il n'est pas difficile de constater que ce repli prudent se fonde essentiellement sur un emploi transparent à l'étymologie du terme, dans laquelle peuvent se lire les deux sèmes que je viens de dégager : les notions d'altération et de déviance sont contenues dans le préfixe dé-, qui exprime un état ou une action inverse de celui désigné par le terme simple, tandis que la norme du «réel» se lit presque inchangée dans la racine du mot. Cette transparence étymologique trompeuse explique sans doute que le néologisme «déréalisation», ainsi que ses dérivés verbaux, apparus selon le *Petit Robert* au début du vingtième siècle, aient débordé les limites de la psychologie pour s'introduire dans les textes littéraires et les commentaires critiques sur ces mêmes textes. Aussi, cette tendance, sinon cette tentation, trouve-t-elle un écho dans l'inflation terminologique chère à une partie de la Nouvelle Critique. Il faut toutefois préciser que cette utilisation

---

[2] Citations empruntées à S. Sutherland, *The International Dictionary of Psychology*, p. 115; *Dictionnaire encyclopédique de psychologie*, p. 342; *Manuel alphabétique de psychiatrie clinique et thérapeutique*, p. 172; *The Penguin Dictionary of Psychology*, p. 190.

du néologisme est le plus souvent ponctuelle, réservée à des segments limités de la démonstration, voire même à quelque notation marginale, qui n'entrent jamais dans le cadre d'une démarche globale ayant pour centre le concept de déréalisation. Il n'existe pas, à ma connaissance, d'étude systématique qui tente de le définir ou s'autorise de sa lumière pour éclairer une œuvre littéraire donnée. Tout se passe comme si sa signification allait de soi, comme s'il était inutile de définir un mot que son étymologie rendrait immédiatement compréhensible au lecteur : ce faisant, on s'interdit de problématiser une notion beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord.

Quelques exemples permettront de mieux cerner le vague négligé qui accompagne son introduction dans des textes théoriques où la déréalisation joue le rôle d'une invitée de passage, à peine désignée qu'elle est aussitôt congédiée du raisonnement comme le membre dégradé d'une sous-classe. Bien entendu, le relevé qui suit n'a aucune prétention à l'exhaustivité puisqu'il épouse le trajet hasardeux de mes rencontres au travers d'ouvrages et d'articles théoriques divers. Je me contenterai seulement, en posant quelques jalons, de dégager une ligne de force (qui sera un aveu de faiblesse) permettant de rendre compte de l'utilisation allusive du concept à l'intérieur du champ de la théorie littéraire. La première occurrence qui retiendra mon attention se trouve dans *Le Festin lu,* de Geneviève Sicotte, paru en 1999 :

> En cette fin de millénaire, nos angoisses alimentaires sont souvent liées à ce qu'on pourrait appeler la crainte de la déréalisation : l'aliment et le repas nous sont donnés en simulacres préemballés, sinon prédigérés, et ne semblent plus entretenir qu'un rapport symbolique avec leur origine. Comble de cette déréalisation, certains supermarchés offrent même leurs produits via internet[3].

Bien qu'extraite d'un ouvrage de critique littéraire, cette citation m'intéresse surtout en ce qu'elle inscrit la déréalisation dans un contexte plus large, celui de la vie quotidienne d'un citoyen occidental à l'approche de l'an 2000. Le sens qui lui est assigné devient proche de ce «sens commun» que l'on pourrait attribuer à la *vox populi* et qui se

[3] G. Sicotte, *Le Festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, p. 12.

paraphraserait ainsi : déréaliser, c'est rendre moins réel. Encore faut-il préciser le sens de ce réel auquel on se réfère avec une implicite nostalgie. Grâce à un réseau serré de termes évoquant le factice et l'intangible («simulacres», «semblent», «rapport symbolique», «internet» – espace virtuel par excellence), Geneviève Sicotte affine de manière bienvenue les contours de ce «sens commun» : le monde soumis à la déréalisation s'oppose au réel comme l'artifice s'oppose à l'authentique, comme la virtualité s'oppose à la concrétude. Quand le consommateur du vingtième siècle finissant veut saisir le réel (ici, les aliments) dans un rapport de proximité, il s'en trouve irrémédiablement éloigné par des frontières en cellophane ou des écrans d'ordinateur, succédanés modernes des parois de la caverne où se déploient des ombres. La déréalisation du commun rejoint ici des inquiétudes à résonance métaphysique, où le statut ontologique de l'objet s'inscrit en filigrane de la déception évoquée par la critique. On peut retrouver un filigrane semblable dans les propos d'un chroniqueur hebdomadaire qui explique, dans un article sur la violence à la télévision, qu'elle «nous est transmise en provenance de milieux lointains par le truchement déréalisant des écrans cathodiques, là où fiction et concret se mêlent, se confondent.[4]» Aux alentours de la déréalisation gravite encore l'opposition entre le réel (le «concret») et l'apparence (la «fiction»), mais s'y ajoute aussi une notion que Pierre Thibeault souligne avec beaucoup de pertinence et qui sera l'une des clés de la déréalisation telle que je la définirai plus loin : la confusion des frontières.

Lorsqu'il se ramène à une problématique plus strictement littéraire, le concept de déréalisation ne se départit jamais totalement de cet arrière-plan métaphysique qui gouverne notre inquiétude. Pourtant, en se concentrant sur son fonctionnement à l'intérieur du texte de fiction, les critiques tentent de l'insérer dans une réflexion orientée vers le langage qui transforme peu à peu les enjeux ontologiques de la notion. Deux exemples permettront d'appréhender cette transformation. En 1970, Roland Barthes écrit dans *S/Z* : «si le personnage historique prenait son importance réelle, le discours serait obligé de le doter d'une contingence qui, paradoxalement, le déréaliserait.[5]» Trois ans plus tard, dans un numéro de *Poétique* consacré au discours réaliste, Claude Duchet

[4] P. Thibeault, *Ici*, vol. III, n° 12, 9 décembre 1999, p. 4.
[5] R. Barthes, *S/Z*, p. 108.

affirme quant à lui : «[r]éalisation déréalisante de la parole individuelle, il [le discours social] dépossède les personnages de leur être et les choses de leur nature pour les installer dans un langage qui les manipule.[6]» Avant de préciser le sens de la déréalisation dans chacun des contextes, il convient de dégager les points communs entre les deux citations, qui en appellent pareillement à une norme vague désignée sous les noms d'«importance réelle», d'«être» et de «nature». Moins qu'un état accessible à l'analyse (qu'est-ce en effet que l'«importance réelle» de Napoléon pour le lecteur du XX^{ème} siècle? Qu'est-ce que l'«être» du personnage hors du discours social qui constitue son monde?), cette norme instaure un état idéal à partir duquel peuvent se mesurer les écarts propres à la déréalisation. Ces écarts acquièrent une connotation nettement négative sous la plume de Duchet par l'entremise des verbes «dépossède» et «manipule», tandis qu'une connotation semblable est plus difficilement perceptible dans la citation de Barthes mais éclate avec vigueur dans les lignes qui suivent, où l'auteur parle de certains personnages historiques apparaissant dans le roman comme d'«imposteurs», «ridiculement improbables». Dans les deux cas, la déréalisation est donc perçue comme la violation d'une norme dont la définition demeure par ailleurs problématique.

Plus spécifiquement, à présent, resituons les citations proposées dans le contexte de leur démonstration. Dans le cas de Roland Barthes, la phrase doit être mise en perspective avec la forme fragmentaire de *S/Z* qui obéit moins à la logique d'un raisonnement structuré qu'à la progression linéaire de la nouvelle *Sarrasine* de Balzac. Cette progression au fil du texte, visant à dénouer quelque peu la tresse de ses codes, s'interrompt à l'occasion de courts paragraphes qui conduisent le critique à user de son acuité coutumière sur des problèmes d'ordre général. Ainsi, le paragraphe XLIV s'interroge sur l'inscription du personnage historique à l'intérieur du texte de fiction. Selon Barthes, le seul mode d'inscription acceptable est celui de l'allusion, de la silhouette entrevue sur un champ de bataille ou à l'occasion d'une revue des troupes impériales[7]. La tentation inverse, qui voudrait faire du personnage historique un

---

[6] C. Duchet, «Une écriture de la socialité», p. 454.

[7] On reconnaîtra dans ces exemples des scènes appartenant à *La Chartreuse de Parme* de Stendhal et à *La Femme de trente ans* de Balzac.

personnage de l'histoire à part entière[8], le conduirait à perdre son «importance réelle», c'est-à-dire l'épaisseur historique que le lecteur lui attribue hors du domaine de la fiction: en un mot, il serait déréalisé. Introduire dans une intrigue de fiction un personnage historique autrement que sous la forme d'une simple silhouette, c'est le faire pénétrer de force dans une logique qui n'est pas la sienne (la logique du récit), c'est l'arracher au déroulement de l'Histoire tel qu'il est connu du lecteur pour le faire dériver dans le courant d'une histoire frappée du signe de la contingence.

Replacée dans son contexte, la citation de Claude Duchet s'inscrit quant à elle dans le cadre d'une réflexion sur *Madame Bovary.* Selon le critique, le discours social, cette rumeur de la société, ce «déjà-dit d'une évidence préexistante au roman et par lui rendue manifeste[9]», envahit l'espace narratif et filtre la parole des personnages qui perd ainsi de son individualité et s'en trouve déréalisée : dans *Madame Bovary,* «on» me parle plus que «je» ne parle (et le «nous» qui ouvre le roman serait l'indice manifeste de cette instance castratrice). La déréalisation se souvient ici de sa parenté avec le phénomène psychologique de dépersonnalisation, à condition de concevoir ce dernier comme un effet de langage par lequel nous semblons dépossédés de notre propre voix (de notre propre moi). Cette distance qui s'établit entre un état rêvé de la «parole individuelle» et la réalité du discours social semble nous ramener vers la question ontologique qui sous-tend le concept de déréalisation. De même, chez Barthes, s'articule une réflexion autour du «poids de réalité» (à mettre en parallèle avec l'«être» du personnage chez Duchet) conféré au personnage historique dans le roman. Ajoutons aussitôt que cet arrière-plan ontologique subit une transformation fondamentale en ce qu'il n'agit plus sur l'empirie du consommateur mais sur l'horizon du lecteur : la question sur l'être ne peut plus se poser hors du schéma de la communication; la métaphysique passe ici le témoin à la pragmatique.

Les exemples que je viens d'évoquer ne sont que deux occurrences parmi un corpus certes limité (les limites de mes propres lectures) mais représentatif d'une position

---

[8] À elle seule, l'expression «personnage historique» est porteuse d'ambiguïté, l'adjectif «historique» permettant de rattacher à l'Histoire un substantif («personnage») qui entretient des liens privilégiés avec le caractère fictionnel du récit.

[9] C. Duchet, «Une écriture de la socialité», p. 453.

commune qui consiste à normer le processus de déréalisation en l'axiologisant d'un même geste. On pourrait multiplier les exemples pour illustrer encore cette trame sémantique à deux fils, mais je me contenterai ici d'ajouter, sous forme de rappel, qu'il n'est pas rare de trouver la notion de déréalisation sous la plume de certains critiques gracquiens, sans qu'ils jugent bon de pousser plus loin leur enquête. Parmi ces critiques, Michèle Monballin est celle qui se rapproche le plus d'une application systématique du concept à une composante de l'œuvre de Gracq, soit la composante spatiale. À plusieurs reprises elle utilise le terme et ses dérivés[10], donnant l'impression d'une potentielle convergence d'effets réunis sous une appellation commune. Contrairement à Barthes ou à Duchet qui laissent au lecteur le soin de reconstruire la signification d'un terme isolé, Michèle Monballin ne recule pas devant une tentative de définition, même sommaire, lorsqu'elle décrit la déréalisation comme «le refus [connotation négative] de donner consistance à une 'réalité' [présence de la norme] (référentielle ou fictive)[11]» (où l'on retrouve les deux sèmes dominants qui remontent aux origines étymologiques de la notion...). Mais elle n'explore pas de manière systématique les voies ouvertes par cette notion, qu'elle semble citer par commodité terminologique davantage que par volonté de généralisation. Enfin, pour offrir à ma démarche un soutien sous forme d'autorité, rappelons que Julien Gracq utilise lui-même le concept dans *Lettrines 2* lorsque, parlant de Proust, il écrit :

> il livre les éléments de son ouvrage à peu près dans l'état où la continuité brute des séquences tournées d'un film est livrée au monteur qui déroule ou stoppe à volonté le courant des images, remet le film en route à l'envers, voit se succéder deux, trois, quatre réduplications d'une même scène à peine subtilement différentes, déréalisation double et libératrice, incomparablement stimulante, de la matière romanesque et du temps[12].

---

[10] On relève par exemple : «... à travers les fortes récurrences d'œuvre à œuvre, [...] l'espace ainsi configuré [...] tend à prendre une allure plutôt déréalisée»; «[u]n jeu d'ambivalences remarquablement tressées accentue par ailleurs la 'déréalisation' du blockhaus»; «'[l]'ensemble décoll[e]' effectivement, au sens où, au fil de l'évocation, la figure humaine est déréalisée au profit de la figure mythique», etc. (dans M. Monballin, *Gracq. Création et recréation de l'espace*, pp. 33, 100, 207).

[11] *Ibid.*, p. 28.

[12] J. Gracq, *Lettrines 2*, p. 303.

Cette citation offre de multiples prises à l'analyse, au-delà de l'assomption terminologique du concept par la personne même de l'écrivain. En particulier, elle désigne l'un des domaines privilégiés où s'exercera de préférence la déréalisation, à savoir celui de l'organisation temporelle qui commande le déploiement de la matière romanesque envisagée du point de vue de la production autant que de la réception. Si l'on essaie de retrouver dans cette citation la trace des constantes sémantiques dégagées au fil de notre progression, la tâche s'avère plus délicate que dans les exemples précédents. De fait, la seule norme explicite à laquelle peuvent se mesurer les procédés de déréalisation du récit proustien serait cette «continuité brute des séquences tournées d'un film» manipulées à loisir par le monteur, qui trouve son correspondant dans le déroulement chronologique des épisodes du roman[13] (c'est l'hypothèse la plus probable, même si la formulation de Gracq laisse la porte ouverte à des ambiguïtés, quand on sait que les «séquences tournées d'un film» le sont rarement dans l'ordre chronologique de l'action mais s'enregistrent le plus souvent selon des impératifs matériels et/ou des contingences financières liées à la production). En revanche, il est plus délicat de retrouver dans les propos de Gracq l'empreinte d'un processus altérant aux connotations franchement négatives : certes, la «continuité brute» des séquences est livrée à des distorsions de toutes sortes, mais les termes utilisés pour désigner ces distorsions («déroule ou stoppe», «remet [...] à l'envers», «réduplications») manifestent une certaine neutralité bien éloignée des phénomènes précédemment envisagés (rupture, altération, dépersonnalisation, etc.). Au contraire, il est permis de deviner la trace d'une positivité essentielle mise en branle par l'entremise de la déréalisation, que Julien Gracq qualifie de «libératrice» et d'«incomparablement stimulante», à rebours des principaux commentateurs piégés par les connotations (involontaires?) de leurs propos : il est essentiel de garder en mémoire cet usage ennoblissant du terme sous la plume de Julien Gracq, quand se dessinait avec insistance une perspective autre, influencée par une conception mimétique autoritaire et dominante.

---

[13] Je reviendrai plus longuement, dans mon troisième chapitre, sur cette question de l'organisation temporelle du récit normée par un ordre chronologique idéal. Où l'on verra qu'il faut rester prudent et ne pas assimiler abruptement les procédés de déréalisation aux simples phénomènes d'anachronies qui sont légion dans le roman...

Je n'irai pas plus loin dans l'énoncé de ces exemples ponctuels (qui pourraient être convoqués sans fin...), n'ayant d'autre ambition que de fournir ici des amorces à l'analyse, un socle réflexif qui ne cerne qu'à grands traits une problématique plus vaste, au fur et à mesure que l'on progressera dans la recherche et les exemples. Il s'agissait aussi de montrer que la solitude de ma recherche sur les traces d'un concept fuyant n'est peut-être qu'apparente : à la manière de ces signes anodins dont le retour discret se constitue peu à peu en un sens insistant, la déréalisation hante le discours critique de/sur Gracq : c'est ce fantôme dont je me propose d'étudier les contours.

Les exemples que je viens d'évoquer appartiennent à un corpus d'occurrences isolées qui appellent l'interprétation davantage que la glose. Il existe cependant deux textes qui consacrent un chapitre entier à la déréalisation, autorisant ainsi un déploiement plus complexe de la notion, dont je voudrais commenter quelques aspects. Le premier de ces textes nous met encore une fois en présence de la pensée barthésienne puisqu'il est extrait des *Fragments d'un discours amoureux*, publiés en 1977. Ce texte se présente sous la forme d'un recueil de réflexions sur l'amour, organisées par articles selon le déroulement ordonné de l'alphabet. Nourries de lectures et de références récurrentes, en même temps que d'expériences personnelles pudiquement évoquées au détour d'un paragraphe ou de quelque initiale muette, ces réflexions veulent redonner une place centrale au discours amoureux dont Barthes déplore l'«extrême solitude». L'un des articles de l'ouvrage s'intitule «déréalité», notion ainsi définie par l'auteur : «sentiment d'absence, retrait de réalité éprouvé par le sujet amoureux face au monde.[14]» Avant de commenter cette définition et le développement qui lui est accordé par la suite, il convient de noter le flottement terminologique qui autorise Barthes à utiliser des dérivés («déréel», «déréalise») dont on a peine à déterminer avec précision les nuances qui les séparent du concept-titre. C'est aussi le flottement de ces dérivés satellites autour de la notion de «déréalité» qui me permet de convoquer cet article au seuil de ma propre réflexion sur la déréalisation : il y a peut-être plus à apprendre des différences subtiles qui opposent deux termes presque identiques que des rapprochements opérés autour d'un même signe. Dans

[14] R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 103.

cette perspective, la déréalité s'oppose à la déréalisation comme une notion statique s'oppose à un processus dynamique. Lorsque Barthes s'attarde sur des exemples concrets pour appuyer sa définition de la «déréalité», le monde qu'il décrit *est déjà* «déréel» : les rites de passage importent moins que l'antithèse établie entre et (ir)réel et déréel, la description d'un état en dit plus long que l'analyse d'une métamorphose. D'ailleurs, lorsqu'elle est finalement évoquée à demi mots, cette métamorphose s'annule dans le motif de la «chute libre», dont la fulgurance décourage *a priori* tout effort d'analyse; ou bien le procès de déréalisation est sous-tendu par le champ lexical de la pétrification qui le sclérose dans ses velléités d'expansion :

> je perds [...] le réel, mais aucune substitution imaginaire ne vient compenser cette perte : assis devant l'affiche de Coluche, je ne «rêve» pas (même à l'autre); je ne suis même plus dans l'Imaginaire. Tout est **figé**, **pétrifié**, **immuable**, c'est-à-dire *insubstantiable* : l'Imaginaire est (passagèrement) **forclos**, je suis fou, je déréalise[15].

L'opposition statisme/dynamisme que je viens de dégager peut être réduite aisément si l'on intègre les deux notions dans un même processus dont la première étape, la déréalisation, en désignerait le déploiement sur un axe temporel donné, tandis que la seconde, la déréalité, en constituerait le point d'aboutissement, sous la forme extrême d'une rupture radicale avec le monde. Toutefois, à trop vouloir favoriser un lien direct entre les deux phénomènes, on risque de niveler une distinction importante qui doit permettre de nuancer leur rapprochement. Alors que la déréalisation se détachait sur un fond ontologique qui posait la question de l'être des objets désignés, la déréalité met en jeu la dichotomie de l'absence et de la présence, sans préjuger de l'être du monde qui se retire à ma vue. Je ne doute plus de l'existence du monde, de sa réalité, je constate la fuite d'un sens, d'un paradigme qui m'auraient permis de l'appréhender (et l'absence se fait alors ab-sens). C'est ici une différence essentielle qui sépare le monde déréel du monde déréalisé : l'un est incompréhensible parce qu'il y a disparition du sens, l'autre parce qu'il y a confusion. Le lien se distend ainsi entre l'homme et l'univers[16] jusqu'à cet

---

[15] R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 107 (c'est moi qui souligne en caractères gras).

[16] Le motif du lien traverse de fait tout le texte de Barthes, soit pour désigner la rupture avec le réel que la déréalité consomme («Je feuillette l'album d'un peintre que j'aime; je ne puis le faire qu'avec **détachement**»,

état ultime où le saisit un «sentiment d'absence face au monde» : la déréalité. Mais cette absence doit être entendue dans le sens où quelqu'un s'absorbe dans ses pensées jusqu'à ne plus *reconnaître* ce qui l'entoure, jusqu'à s'en détacher comme d'un corps que la présence oppresse : on ne conteste pas l'être du monde, on fuit sa promiscuité. Ce faisant, le sujet amoureux se donne l'illusion qu'il maîtrise un tant soit peu sa chute.

Dans les derniers paragraphes de son article, Barthes débusque une impossibilité théorique qui se reverse directement dans ma problématique. Comment parler du déréel (de la déréalisation) lorsque cet état se caractérise justement par l'impossibilité de trouver un sens au monde qu'il prédique? Comment fuir le paradoxe qui affirme l'existence d'un vide (Barthes parle dans son texte du «trou de la déréalité[17]») en même temps qu'il comble ce vide par le fait même de son énonciation? En parcourant la circonférence de ce cercle vicieux, le critique ébranle (sans le savoir?) les fondements du logocentrisme triomphant : si l'on affirme l'existence du déréel en même temps que l'on déplore l'impossibilité de le dire (parce que le dire, c'est le détruire), c'est que le déréel fait partie de ces concepts qui résistent à toute saisie par le langage mais n'en continuent pas moins d'exister[18]. Le langage, comme la nature, a horreur du vide (du «trou de la déréalité»); mais il demeure que le vide existe dans la nature, comme dans le langage. En dévidant le fil de sa définition, Barthes s'éloigne toujours plus de la notion qu'il veut tracer (qu'il veut suivre à la trace), et désigne l'une des chausse-trapes dans laquelle je cours le risque de trébucher : parler de déréalisation, n'est-ce pas la soumettre à un crible critique qui la dénature en croyant la cerner? Il est permis de réduire ce paradoxe en tempérant l'absolu de l'impossible barthésien : sans doute l'on peut dire ou écrire le déréel (la déréalisation), mais en aucun cas on ne peut le réfléchir, c'est-à-dire l'insérer dans un système de pensée qui le fasse accéder à cette cohérence dont il est la négation. Mais cette réduction laisse intact le cœur de l'argument qui menace toujours ma

---

dans *Fragments d'un discours amoureux*, p. 103), soit pour se *rattacher* à ce monde qui le fuit («Pour me sauver de la déréalité – pour en retarder la venue – j'essaye de me **relier** au monde par la mauvaise humeur», *Ibid.*, p. 104; «Tant que je perçois le monde comme hostile, je lui reste **lié**», *Ibid.*, p. 105. C'est moi qui souligne en caractères gras).

[17] *Ibid.*, p. 107.

[18] Tel serait par exemple le concept de «néant», qui s'annulerait en même temps qu'il s'énonce... mais ce paradoxe n'est possible qu'au prix d'une confusion entre les plans de l'ontologie et du langage, dont on verra plus loin qu'ils doivent être séparés.

démarche de vanité. La seule échappatoire possible consiste pour l'heure à prendre ses distances (comme je l'ai déjà suggéré à la suite de Freud et de Julien Gracq) avec le nihilisme extrême de la déréalité en affirmant le dynamisme du processus de déréalisation, en reconnaissant qu'il participe à la perception confuse du sens mais non à sa disparition[19].

Le second texte auquel je souhaiterais faire référence et qui consacre une partie de chapitre au concept de déréalisation est l'œuvre de Ferdinand Alquié : il s'agit de sa *Philosophie du surréalisme* publiée en 1955. Le regard critique s'affûte d'autant plus à la lecture de cet ouvrage qu'il se situe explicitement dans la mouvance d'un courant littéraire auquel on n'a pas manqué de rapprocher l'œuvre de Julien Gracq, encouragé en cela par l'intérêt que ce dernier a toujours manifesté à son égard et à celui de son père fondateur, André Breton. «La déréalisation» est le titre d'une sous-partie incluse par Alquié dans le chapitre consacré à «La révolte et la révolution». Elle participe donc pleinement de l'entreprise surréaliste dont André Breton avait identifié d'emblée l'une des cibles privilégiées : «l'attitude réaliste», jugée «hostile à tout essor intellectuel et moral.[20]» Encore faut-il préciser que le terme de «déréalisation» n'apparaît pas dans les *Manifestes* de Breton et appartient en propre au philosophe Alquié dont la démarche se fait tour à tour empathique et analytique : il veut aider à mieux comprendre les fondements du mouvement surréaliste, mais il souhaite aussi l'ennoblir en lui conférant une profondeur philosophique que la sphère littéraire semblait devoir contenir dans d'étroites limites.

Le point de départ de la réflexion d'Alquié renforce un constat que j'ai déjà eu l'occasion de faire à quelques reprises : le concept de déréalisation se détache sur un arrière-plan ontologique plus ou moins nettement dessiné. Selon Alquié, «les métaphysiques apparaissent toujours, par quelque côté, comme des entreprises de

---

[19] Cette échappatoire peut mener à une nouvelle impasse : expliquer la confusion, n'est-ce pas la détruire? On peut répondre à cette critique en précisant qu'il s'agit moins d'«expliquer» la confusion que de la désigner. On peut aussi refuser d'y répondre en jugeant la position intenable : aller plus loin dans le sens de la contestation équivaudrait à nier l'acte même de la critique et à laisser le sens se perdre dans la nébuleuse d'où il émerge. J'exprime ici la volonté de ne pas limiter la «déréalisation» à une approche de type déconstructionniste, comme peuvent y conduire les réticences barthésiennes.

[20] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 18.

déréalisation du Monde, et de sa structure scientifique et logique.[21]» Les exemples qu'il commente en particulier sont empruntés aux systèmes de Kant et de Descartes. À l'origine de la démarche qui mènera le philosophe français jusqu'à la révélation du *cogito* se trouve un acte fondateur qui tient beaucoup de la déréalisation : confronté aux illusions des sens et autres perceptions confuses qui ébranlent les statuts respectifs du rêve et de la veille, le philosophe met en doute des données spontanément acceptées par la raison (ainsi de l'existence réelle du monde environnant) jusqu'à faire *tabula rasa* des évidences biaisées par une confiance aveugle en notre connaissance des objets. De même, la métaphysique kantienne creuse un espace déréalisant entre le monde phénoménal tel que nous le percevons et l'inconnaissable chose-en-soi, dont il faut postuler l'existence en même temps que l'inaccessibilité : c'est à une entreprise de défamiliarisation du donné que l'homme est ainsi convié. La tentation est grande (et Ferdinand Alquié n'y résiste pas) d'établir des liens entre ces remises en cause du donné et la «*crise fondamentale de l'objet*[22]» que propage le surréalisme sur son passage, entre la perception confuse du rêve et de la réalité, et «la résolution future de ces deux états [...] en une sorte de réalité absolue, de *surréalité,* si l'on peut dire ainsi.[23]» On peut le dire ainsi, certes, mais l'on s'expose à une analogie risquée si l'on suit avec un abandon trop grand la pente déréalisante commune à la métaphysique et au surréalisme : Ferdinand Alquié semble céder à cet abandon, qui rapproche la surréalité du monde nouménal, de cet «Être totalement indépendant» que Descartes postule dans un au-delà de la «Nature connaissable[24]».

Conscient des pièges où peut l'entraîner le démon de l'analogie, Ferdinand Alquié parvient avec bonheur à s'en éloigner quelque peu, et insiste dans un second temps sur la différence essentielle qui sépare la déréalisation métaphysique de son homologue surréaliste. Le projet cartésien, tout comme la démarche kantienne, n'aspirent pas à cet

---

[21] F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 98.
[22] A. Breton, «Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste», dans *Manifestes du surréalisme*, p. 307.
[23] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 27.
[24] F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 99. À trop mettre au premier plan la notion de surréalité propre à Breton se dissout le véritable terme de l'analogie, à savoir l'acte de déréalisation du monde.

«effondrement du donné[25]» que recherchent les surréalistes. Au terme de son entreprise de déréalisation, Descartes accède à une certitude inébranlable (le célèbre *cogito*) sur le socle de laquelle il pourra bâtir sa métaphysique, un instant menacée par les progrès du scepticisme. De même, l'affirmation kantienne selon laquelle la chose-en-soi demeure à jamais inconnaissable ne débouche pas sur le pessimisme épistémologique que l'on aurait pu craindre : dans l'ordre phénoménal qui est le sien, la science peut atteindre à cette rigueur qui fait tout son prix. En somme, la déréalisation métaphysique n'est qu'une première étape, douloureuse mais nécessaire, dans cette reconquête du réel à laquelle se livrent les philosophes : «la déréalisation du monde connaissable et l'établissement de son fondement ne font qu'un[26]». Rien de tel chez Breton et ses disciples : la déréalisation conserve jusqu'au terme de son processus une dimension contestataire qui ne s'annule pas dans le retour à l'ordre qu'elle dénonce. La crise du réel est totale, la révolte permanente, progressant de façon linéaire et non pas circulaire. Car il y a progrès dans cette démarche, en dépit de la violence destructrice qui l'accompagne parfois. La déréalisation ne doit pas devenir un état dont il faudrait s'accommoder sans espoir d'évolution; elle n'est pas une fin en soi mais un moyen d'accéder à cette surréalité vers laquelle tendent les surréalistes, «synthèse vivante du réel et de l'irréel, de l'immédiat et du virtuel, du banal et du fantastique[27]». C'est là une autre distinction absolue qui éloigne le surréalisme de la métaphysique : la déréalisation ne doit pas servir à promouvoir l'existence d'un plan qui serait séparé du réel et perdrait ainsi de cette efficace à laquelle aspire Breton. «C'est au sein même du connaissable et du donné, qu'il [Breton] doit faire apparaître les prestiges de la surréalité.[28]» L'attitude de révolte à laquelle s'assimile la déréalisation doit conduire, dans l'idéal, à l'effusion d'une surréalité qui constituerait la manifestation supérieure du réel, la fusion de tous les aspects de la réalité dans ce point suprême défini par Breton :

> Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et

---

[25] F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 108.
[26] *Ibid.*, p. 99.
[27] M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, p. 24.
[28] F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, p. 99.

> l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement[29].

Au-delà des entraves de l'étymologie, la déréalisation surréaliste retrouve ici une partie des connotations positives que lui avait assignées l'analyse freudienne (et que suggérait aussi – est-ce un hasard? – la citation de Gracq précédemment commentée), tout en modifiant leur contenu : la déréalisation n'est plus mécanisme de défense contre l'agression d'un stimulus externe, mais phénomène privilégié par lequel il est permis à l'homme d'accéder au monde fusionnel de la surréalité.

Ce rapide survol des occurrences du concept de déréalisation dans des contextes variés m'a permis de dégager un premier faisceau de remarques sur lesquelles fonder ma réflexion. Il appert de ces remarques que le concept de déréalisation reste fortement influencé par le préfixe péjoratif dé- qui l'unit aux notions de rupture, d'altération, de chute, toutes succédanés d'un même phénomène : celui d'une déviance par rapport à la norme, perçue comme une perte, dans sa version négative, comme une contestation, dans sa version surréaliste. C'est sans doute par l'entremise de cette version surréaliste que le concept acquiert chez Gracq des vertus plus positives, libératrices et stimulantes, infléchissement qui s'inscrivait en creux dans le contexte originel de l'analyse freudienne. Le jugement axiologique qui conduit le sujet percevant (spectateur, consommateur, lecteur) à s'interroger sur le statut ontologique des objets déréalisés relie ma problématique à des questions d'ordre métaphysique, que Ferdinand Alquié a su mettre en évidence en remontant à l'acte fondateur des systèmes kantien et cartésien. Enfin, de même qu'il n'y a pas de déviance sans norme établie, il ne peut y avoir de déréalisation sans réalité sur laquelle exercer les procédés métamorphiques qui la caractérisent. Dès lors, ma réflexion doit prendre un nouveau cours et tenter de définir avec précision cette réalité qui devient matière à déréalisation dans l'œuvre de fiction de Julien Gracq.

---

[29] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 154.

II) LE PROBLÈME DE LA NORME : QU'EST-CE QUE LA RÉALITÉ?

1) La nécessaire séparation de l'ontologie et de la poétique

Lorsque Barthes s'interroge sur «l'importance *réelle*» du personnage historique dans le roman, lorsque Michèle Monballin définit la déréalisation comme le «refus de donner consistance à une 'réalité' (référentielle ou fictive)», chacun des critiques use de signes particularisants (italiques ou guillemets) qui traduisent une gêne diffuse davantage que leur volonté d'attirer l'attention sur des termes précis. Tout se passe comme si les concepts assimilés de «réel» et de «réalité» étaient perçus comme des pièges dans le domaine de la critique littéraire. Puisque le raisonnement les attire sous la plume de manière invincible, adressons au lecteur un clin d'œil graphique par lequel nous l'assurons de ne pas être dupe : de cette manière, le mot «réalité» lui offre l'illusion du confort (car enfin, tout le monde sait ce qu'est la réalité...) mais le critique se désolidarise de cette perception intuitive en exprimant une réticence discrète qui le protège contre les reproches (les italiques devenant alors un opérateur superficiel de profondeur)... et le dispense par là même de préciser sa pensée. Toutefois, moins elliptique dans sa réticence que Roland Barthes, Michèle Monballin adjoint au terme problématique une alternative intéressante («référentielle ou fictive») qui constitue la matrice d'une série d'oppositions devinées dans le filigrane de la réalité. Le référentiel s'oppose au fictif comme le vrai s'oppose au faux, comme le phénomène s'oppose à la représentation, comme le réel s'oppose au virtuel : comme la réalité s'oppose à la littérature. Cette dernière hypostase nous conduit au cœur de la réticence dénotée par les italiques ou les guillemets : dans le contexte théorique des années soixante, soixante-dix et quatre-vingts, il est souvent mal vu de réunir deux termes perçus comme exclusifs l'un de l'autre[30] (à ce titre, l'utilisation du «ou» alternatif par Michèle Monballin est peut-être un indice supplémentaire de ce malaise quand le «et» d'adjonction aurait eu des implications différentes) et l'on comprend mieux les scrupules des critiques à s'attarder

[30] Herbert Linderberger rapporte par exemple s'être fait répliquer sèchement par un sociolinguiste auquel il parlait de son projet d'ouvrage intitulé *A Study in the Relation of Literature and Reality* : «Nobody uses the

sur un concept (celui de déréalisation) qui les ramène inévitablement au serpent de mer des rapports entre littérature et réalité... à moins de laisser au lecteur le soin de lire entre les lignes (derrière les italiques) la complexité d'une problématique pluriséculaire. Je n'ai pas l'ambition, dans les lignes qui suivent, de résumer cette problématique complexe ni d'en proposer une résolution miraculeuse. Simplement, je voudrais revenir sur les origines antiques d'une relation dégénérée en conflit pour mieux comprendre en quoi les réticences des critiques sont (ou ne sont pas) fondées.

C'est en Platon que trouve son origine principale la tradition occidentale, désireuse d'aborder la problématique des rapports entre littérature et réalité sous l'angle de la philosophie. À la question : qu'est-ce que la réalité? Platon pourrait brièvement répondre : la réalité est une ombre. À la question suivante : qu'est-ce que la réalité dans l'œuvre d'art? Platon répondrait sans doute : un simulacre, l'imitation d'une apparence. Ces réponses laconiques se déduisent essentiellement d'un même ouvrage, *La République*, mais de passages différents qui s'évoquent l'un l'autre sans se rejoindre véritablement. Il s'agit du mythe de la caverne, exposé au début du livre VII, et de la discussion sur les problèmes de la poésie et de l'imitation qui ouvre le livre X et se fonde sur l'analogie des trois lits[31], tous deux textes bien connus dont je voudrais ici souligner les zones d'ombre davantage qu'en rappeler les acquis. Chacun des deux systèmes comparatifs met en place une ontologie à trois niveaux qui se ressemblent mais ne se confondent pas. Ainsi, le mythe de la caverne distingue trois niveaux diversement accessibles à la perception et à la connaissance humaines : le niveau des ombres portées sur la paroi en pierre, que l'homme enchaîné dans la caverne perçoit sans jamais détourner la tête vers l'extérieur; celui des «objets confectionnés» qui dépassent d'un petit mur, à l'extérieur de la caverne, et constituent le corps de ces ombres portées; et celui de la lumière qui domine la scène et lui donne vie (sans la lumière du feu, la caverne ne serait que ténèbres). Dans l'interprétation allégorique qu'il offre de ce mythe, Platon décrit le philosophe comme l'homme délivré de ses chaînes qui se détourne des

---

word *reality* any more.» (voir *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach. Volume I*, p. 1)

[31] Voir Platon, *Œuvres complètes. Tome VII, 1ère partie*, pp. 144-151, pour le mythe de la caverne et son interprétation; *Œuvres complètes. Tome VII, 2ème partie*, pp. 82-104, pour la comparaison entre les trois lits et l'application qui en est faite dans le domaine de l'art.

ombres pour sortir de la caverne et gravir le chemin qui le mènera vers la lumière, étape ultime de ce parcours contemplatif accompli dans la douleur. Or, il est curieux de constater que s'impose peu à peu, dans cette interprétation du mythe, une vision binaire, au détriment de la tripartition originelle : au monde sensible des simulacres trompeurs (représenté par la caverne et les ombres portées sur sa paroi) s'oppose le monde intelligible que parvient à conjoindre «la montée de l'âme»[32]. L'étape intermédiaire du «petit mur» et de ses «objets confectionnés» se retire au second plan du mythe et l'on ne sait plus très bien quel statut ontologique leur accorde le philosophe, entre le monde des ombres et celui des Idées. Le chaînon central de la métaphysique platonicienne apparaît ici hautement problématique[33], d'autant plus problématique que, replacée dans le contexte du raisonnement, l'ontologie à trois niveaux du mythe de la caverne fait suite à une classification quadripartite des objets de la connaissance (voir la fin du chapitre VI) qui invite le lecteur à un rapprochement des deux textes[34] (les ombres de la caverne faisant écho aux «images», ou premiers objets de la connaissance) tout en décourageant d'un même geste une équivalence trop parfaite (dans quelle catégorie se situent les «objets confectionnés» qui dépassent du petit mur? Appartiennent-ils au monde sensible, comme la quadripartition du chapitre VI le laisserait à penser, ou au monde intelligible, puisqu'ils se situent à l'extérieur de la caverne, elle-même comparée au «monde que nous découvre la vue»?).

Une semblable ambiguïté se révèle à l'analyse du livre X. Aux trois lits postulés par le philosophe correspondent trois degrés dans le rapport à la Vérité : le lit idéal, fabriqué par Dieu, ou «lit essentiel», se confond avec elle; le lit de l'ouvrier n'est qu'une copie de cette Vérité, tandis que le lit de l'artiste est une imitation de copie, d'autant plus dégradée

---

[32] Platon interprète le mythe en ces termes : «il faut assimiler le monde visible au séjour de la prison, et la lumière du feu dont elle est éclairée à l'effet du soleil; quant à la montée dans le monde supérieur et à la contemplation de ses merveilles, vois-y la montée de l'âme dans le monde intelligible, et tu ne te tromperas pas sur ma pensée, puisque tu désires la connaître.» *Œuvres complètes. Tome VII, 1ère partie*, p. 149.

[33] L'hésitation quant au statut ontologique des «objets confectionnés» est encore renforcée dans le texte de Platon par ces quelques lignes où il explique que l'«on est forcé d'entrer en dispute dans les tribunaux ou ailleurs sur les ombres du juste ou sur les images qui projettent ces ombres» (*Œuvres complètes. Tome VII, 1ère partie*, p. 150), établissant une équivalence pour le moins dérangeante entre deux termes («images» et «objets confectionnés») au sémantisme parfois divergent.

[34] Il est d'ailleurs notable que la transition entre ces deux moments du raisonnement se fasse par l'entremise seule d'une formule très générale («Maintenant, repris-je, représente-toi de la façon que voici l'état de notre

qu'elle est plus éloignée de son modèle originel, dégradation dont se réclame Platon pour condamner les prétentions à la dignité de l'art. Si l'on conçoit facilement, comme hypothèse théorique, l'existence d'un lit idéal à partir duquel seraient conçus les lits du monde sensible, si l'on accepte sans peine que le lit de l'artiste soit une imitation dont l'essence est trompeuse, en revanche, le chaînon intermédiaire de l'analogie pose encore un problème d'interprétation : en quoi le lit de l'ouvrier est-il plus proche de la Vérité que celui de l'artiste? Le seul modèle accessible à l'ouvrier n'est-il pas cette ombre qui danse sur le mur de la caverne, et l'artiste ne s'inspire-t-il pas non plus de cette ombre davantage que du lit fabriqué? Dès lors, les statuts ontologiques du lit 2 et du lit 3 seraient presque semblables : l'ouvrier et l'artiste[35] produiraient tous deux des simulacres d'une réalité idéale accessible sous la forme affaiblie de l'apparence, de l'ombre sur la paroi, et c'est ce lit-silhouette qui devrait constituer un degré essentiel sur l'échelle de la Vérité... mais ce «lit-silhouette» n'intervient pas dans la comparaison de Platon. Pour redonner de la cohérence à ces tripartitions bancales, on pourrait imaginer une relation d'identité entre les «objets confectionnés» au-dessus du mur et ceux qui sont fabriqués par l'artisan : la gradation serait maintenue intacte et le lit de l'artiste retrouverait sa solitude au bas de l'échelle ontologique[36]. Mais ce serait accorder une capacité bien grande à l'ouvrier, celle de pouvoir prendre le lit idéal comme modèle quand le philosophe accède à la contemplation des Idées après avoir surmonté obstacles et vexations... sans compter la difficulté que l'on éprouvera toujours à situer les «objets confectionnés»/objets fabriqués par l'ouvrier *à l'extérieur* de la caverne tout en les maintenant *à l'intérieur* du monde sensible.

Au final, ce que l'on retient d'une tradition platonicienne stabilisée, c'est d'abord le statut inférieur accordé à la réalité de l'œuvre d'art sur une échelle ontologique dominée par les Idées, c'est aussi le rapport imitatif (la *mimésis*) qui unit cette réalité à son modèle. Mais ces conclusions en apparence consensuelles ne vont pas elles-mêmes sans

---

nature relativement à l'instruction et à l'ignorance.», p. 144) qui atteste l'impression d'une articulation fluide et favorise le rapprochement des deux modèles.

[35] De fait, la *poiesis* est d'abord «fabrication», et le français renforce cette filiation entre l'ouvrier et le poète lorsqu'ils les désignent respectivement par les termes d'«artisan» et d'«artiste».

[36] Mais cela ne réglerait pas la question du chaînon manquant (le lit-silhouette) entre le lit fabriqué par l'ouvrier et celui que crée l'artiste...

réticences, dont celle qui entoure l'emploi du terme «réalité» chez Platon : lorsqu'il a tourné le dos aux ombres de la caverne et qu'il progresse le long de la «route de l'âme», l'homme libéré de ses chaînes se trouve «plus près de la réalité et tourné vers des objets plus réels[37]». La Réalité platonicienne n'appartient pas au monde sensible mais au monde intelligible, et une doctrine réaliste qui voudrait se réclamer du philosophe grec embrasserait *de facto* des postulats de type idéaliste[38]. Le développement ultérieur de la problématique réaliste ne pourra donc se faire qu'au prix d'un infléchissement de la tripartition platonicienne (elle-même tentée, nous venons de le voir, par une réduction à l'opposition monde sensible/monde intelligible) vers une conception binaire privilégiant l'œuvre d'art et son modèle, c'est-à-dire la fiction et la réalité, conçue comme le monde environnant accessible à nos sens[39]. Ce faisant, la problématique réaliste hérite de la faiblesse «congénitale» au maillon central de l'ontologie platonicienne : entre le monde des simulacres et celui des Idées (maintenant tenu à l'écart de la réflexion) s'étend une région mystérieuse dont les éléments sont tour à tour décrits par Platon comme des «figures», des «objets confectionnés» ou des «copies» : la réalité du monde sensible.

Ce versant ontologique de la problématique réaliste est fortement contrarié par un versant poétique auquel Aristote va conférer son déploiement originel, et qui constitue la seconde racine antique de la *mimésis*. Contrairement à son maître, Aristote n'insiste pas sur le statut ontologique de l'œuvre d'art par rapport à la réalité (la distinction entre monde sensible et monde intelligible étant ici mise de côté), mais il reprend le rapport imitatif désigné par Platon en lui attribuant une portée plus générale. Tandis que ce dernier faisait de la *mimésis* un des trois modes d'expression du poète[40], Aristote l'utilise comme un terme englobant qui pénètre l'ensemble de la sphère littéraire et musicale :

---

[37] Platon, *Œuvres complètes. Tome VII, 1ère partie*, p. 147.

[38] La première acception attribuée au terme «réalisme» dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, de A. Lalande, est la suivante : «Doctrine platonicienne d'après laquelle les *Idées* sont plus réelles que les êtres individuels et sensibles, qui n'en sont que le reflet et l'image.» (p. 891)

[39] L'évolution de Platon invite elle-même à cet infléchissement qui tient éloigné de la doctrine réaliste le monde des Idées : Antoine Compagnon, à la suite d'Aristote, rapporte que «Platon, à la fin de sa vie, ne considérait plus qu'il y eût des idées auxquelles les objets manufacturés eussent correspondu.» (voir *La Seconde Main ou le travail de la citation*, p. 105).

[40] Platon distingue la *mimésis* ou imitation proprement dite (c'est-à-dire les paroles retranscrites au discours direct) de la *diégèsis* ou simple récit, et du mode d'expression mixte.

> L'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous, d'une manière générale des imitations.[41]

La *mimésis* (que le philosophe ne définit par ailleurs jamais en tant que telle) devient le point de départ d'une typologie rigoureuse dont la visée universalisante n'échappera pas à la Nouvelle Critique des années soixante, désireuse de récupérer l'héritage de la *Poétique* dans une perspective qui lui soit favorable[42].

Si l'œuvre d'art (et *a fortiori* l'œuvre littéraire) est imitation, elle ne peut fuir une réflexion sur ce qui est imité, à savoir la réalité. Chez Aristote, cette réalité se pose moins en termes d'objets (comme les «objets confectionnés» du mythe platonicien nous y avaient conviés) qu'en termes de sujets et d'actions humaines : «ceux qui imitent représentent des hommes en action» (p. 31); la tragédie est «l'imitation d'une action et c'est avant tout en raison de l'action qu'elle imite les hommes agissant.» (p. 39) Cette précision a une importance considérable dans l'évolution du concept de *mimésis* et dans l'appréhension de la réalité par le poète. En insistant sur l'action davantage que sur l'objet, en imitant les hommes davantage que leurs produits, la *mimésis* aristotélicienne acquiert un dynamisme libérateur qui lui permet de se dégager d'une vérité pétrifiante (le monde des Idées qu'elle chercherait à imiter) pour accéder à la sphère du vraisemblable. Ce dynamisme nouveau n'est sans doute pas étranger au fait que la réflexion aristotélicienne porte sur un domaine sensiblement différent de son prédécesseur, celui de la littérature, quand l'analogie des trois lits faisait appel à un artiste spécifique, le peintre, dont l'acte créateur, envisagé du point de vue de la production (la représentation d'une nature morte, d'un paysage immobile ou d'un personnage qui pose) comme du produit fini (le tableau contenu dans l'espace du cadre), acquérait une dimension doublement pétrifiante qui décourageait, sinon annulait, le recours à un dynamisme tel : la réalité comme modèle figé relève de la peinture; la réalité comme modèle dynamique ressortit à la création poétique. Cette opposition, qui agit de manière souterraine sur une lecture comparée des deux textes (*La République* et la *Poétique*), se double d'une distinction explicite, dans le raisonnement

---

[41] Aristote, *Poétique*, p. 2. Les numéros de pages suivront désormais dans le texte.

[42] Pour une analyse pertinente de la réappropriation de la *Poétique* par la critique des années soixante et soixante-dix, voir A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, pp. 112-115.

aristotélicien, entre le travail de l'historien et celui du poète, qui précise encore le glissement dynamique de la vérité à la vraisemblance. Alors que la réalité, comme modèle factuel, relève du domaine de l'historien, le poète envisage cette même réalité sous l'angle du potentiel, dont les virtualités dynamiques apparaissent évidentes parce qu'elle ne soumet pas la création à la recherche hasardeuse d'une quelconque vérité : «ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver.» (p. 41). Dans ces circonstances, on comprend mieux comment la question ontologique perd de sa pertinence dans la *Poétique* aristotélicienne : la réalité n'est plus un *donné* situable sur l'échelle de la *Vérité*; elle est un *possible* mesurable selon le critère de la *vraisemblance*[43].

Au-delà de ce premier constat qui opère une transformation essentielle du modèle platonicien, il faut noter qu'Aristote n'accorde pas une prééminence aux éléments imités, mais stipule qu'ils constituent seulement un des trois aspects permettant de différencier les arts entre eux, les moyens utilisés pour imiter ainsi que la manière dont les artistes imitent constituant les deux autres aspects. De fait, le philosophe insiste autant sur la matière de l'imitation que sur son agencement dans l'œuvre d'art, permettant à la poétique d'endosser une double identité dans les exégèses à venir : à la fois typologie et narratologie. Dans ce dernier cas, l'accent se trouve mis non pas «sur l'objet représenté, mais sur l'objet imitant ou représentant, c'est-à-dire sur la technique de la représentation, sur la structuration du *muthos*.[44]» À cette interprétation se sont ralliés certains commentateurs[45] et traducteurs qui ont cru bon d'afficher leur parti pris en remplaçant la *mimésis*/imitation par la *mimésis*/représentation. Il ne faut pas perdre de vue, cependant, que ce réajustement de la *mimésis* aristotélicienne aux exigences de la critique moderne se fait parfois au prix d'une exagération rhétorique favorisant les aspects formels (voire formalistes) du processus

[43] Étant entendu que le vraisemblable (et donc le possible) se confond avec «ce qui est acceptable pour l'opinion commune, ce qui est *endoxal* et non *paradoxal*, ce qui correspond au code et aux normes du consensus social .» (voir A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, p. 112)

[44] *Ibid.*, p. 110.

[45] Citons par exemple Lubomir Doležel pour qui le terme de «poétique» est envisagé par Aristote dans ses «creative aspects» et s'infléchit vers le sens de «representation» (voir *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, en particulier le premier chapitre consacré au philosophe grec, pp. 11-32).

imitatif au détriment de l'héritage platonicien, pourtant bien présent[46]. Toujours est-il qu'à partir d'Aristote, la *mimésis* entre de plain-pied dans le champ de la littérature pour ne plus en ressortir, en dépit des coups de boutoir qui lui seront assénés sans parvenir jamais à un résultat autre qu'une réinterprétation du terme. C'est donc le versant poétique de la *mimésis*, privilégiant les moyens et la manière autant que la réalité comme modèle, qui va s'imposer dans la tradition occidentale, rejetant la question ontologique à l'arrière-plan de la théorie, mais un arrière-plan d'autant plus présent qu'il voudrait être refoulé. La controverse platonicienne sur le statut ontologique de l'œuvre d'art pèse sur la notion de *mimésis* comme un «péché originel[47]» qui rend confus les rapports entre littérature et réalité. Sur la *mimésis* aristotélicienne envisagée d'un point de vue constructif et universalisant plane une ombre née d'une ombre, celle qui se projette sur la paroi d'une caverne allégorique, comme flottant entre deux mondes, ni tout à fait fiction, ni tout à fait réalité...

Appuyée sur ces textes originels de Platon et Aristote, la tradition mimétique a pu se déployer sur l'échelle des siècles selon un cheminement diachronique qui a déjà fait l'objet de plusieurs études magistrales[48]. C'est au moment où cette tradition se constitue en un mouvement littéraire réaliste (c'est-à-dire dans le courant du dix-neuvième siècle) que je voudrais reprendre le fil de ma réflexion : en effet, les études contemporaines qui ont voulu commenter les rapports de la littérature et de la réalité, ainsi que celles qui se sont positionnées à l'encontre de ces mêmes rapports, ont presque exclusivement emprunté leurs exemples aux œuvres de cette époque. Il m'apparaît donc judicieux de me placer au cœur de la lutte pour essayer de préciser une problématique au sein de laquelle continuent de s'affronter les versants ontologique et poétique hérités de l'Antiquité.

---

[46] Gunter Gebauer et Christopher Wulf ont conscience de ce double héritage lorsqu'ils affirment que «Aristotle uses the concept of mimesis [...] both in the sense of producing images and in the sense of creating a fable or a plot.» (voir *Mimesis. Culture, Art, Society*, p. 53).

[47] J'emprunte cette expression à Antoine Compagnon, voir *La Seconde Main ou le travail de la citation*, p. 105.

[48] Je songe bien sûr à l'étude de Erich Auerbach, *Mimesis; la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, publiée en français en 1968, mais aussi, plus récemment, à celle de Gunter Gebauer et Christopher Wulf, *Mimesis. Culture, Art, Society*, publiée en 1995.

Les études et documents ne manquent pas[49] qui permettent de témoigner du dynamisme de l'idéal réaliste au dix-neuvième siècle; nombreux sont les artistes et écrivains qui affichent leur intention de donner de la réalité une image aussi fidèle que possible. Conformes dans leur démarche à la *Poétique* d'Aristote, les réalistes (ou ceux que l'on désigne comme tels) s'intéressent autant à l'objet imité (la réalité étudiée sous toutes ses facettes, même les plus sordides) qu'aux moyens utilisés pour parfaire cette imitation. Les idées réalistes se répandent d'autant plus facilement dans la sphère artistique qu'elles se manifestent à travers des courants divers (le réalisme, le naturalisme, le vérisme, le réalisme socialiste) qui se prolongent jusque dans la première moitié du vingtième siècle et se placent au centre du débat moderne sur la littérature. Bien sûr, l'avènement de cette tendance réaliste ne s'est pas fait sans résistance, et les artistes qui s'en réclament sont soumis à des attaques violentes, voire à des procès. À ce propos, il n'est pas innocent de constater que deux des plus importantes polémiques soulevées par le réalisme français réfèrent à des problèmes de forme davantage que de contenu. Ce que l'on reproche à Courbet dans son *Enterrement à Ornans*, c'est moins le sujet de la toile que la laideur de ses personnages et le format grandiose du tableau, habituellement réservé à des motifs historiques ou mythologiques : l'art peut s'accommoder de motifs triviaux empruntés à la réalité quotidienne (cette même réalité qui avait fait son entrée dans la «grande» peinture, entre autres grâce à Chardin) à condition que des codes formels soient respectés, ce que Courbet remet en cause de manière irrévérencieuse. De même, le «scandale» de *Madame Bovary* réside moins dans sa représentation de l'adultère (à ce titre, la moitié des ouvrages de la littérature mondiale devraient être taxés d'immoralité) que dans son absence de point de vue sur l'adultère : c'est sur l'effacement d'une perspective narrative porteuse de condamnation morale qu'achoppe la critique; moins qu'un procès de mœurs, le procès de Flaubert est le premier procès en narratologie de la littérature française. Ces attaques formelles dirigées contre le réalisme situent bien le débat au niveau poétique tel qu'il est présent chez Aristote. Quant à savoir si la réalité que l'on imite est ontologiquement supérieure à la fiction créée, la question ne se pose même pas, ou quand elle se pose, elle

[49] En la matière, les textes édités par George J. Becker dans ses *Documents of Modern Literary Realism* s'avèrent un instrument de travail très utile.

est envisagée avec une lucidité qui anticipe souvent, sinon désamorce, les accusations adverses. Lorsque Edmond Gosse affirme, à propos de *La Joie de vivre* de Zola et des *Bostoniens* de James, qu'ils laissent «on the mind a sense of strained reflexion, of images blurred or malformed by a convexity of the mirror[50]», il n'est pas loin de faire écho à un propos de George Eliot dans *Adam Bede* :

> My strongest effort is [...] to give no more than a faithful account of mental things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is[51].

De même, lorsque la critique moderne popularise le concept d'«illusion référentielle» désignée comme «la croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mots et référents[52]», il est difficile de ne pas se souvenir que Maupassant avait qualifié, près d'un siècle plus tôt, les «Réalistes de talent» d'«Illusionnistes[53]». Sans vouloir exonérer les doctrines réaliste et affiliées de tous les excès programmatiques auxquels elles ont parfois donné lieu (tous les écrivains dits réalistes n'ont pas l'humilité ontologique d'une Eliot ou d'un Maupassant), on doit reconnaître qu'il serait simpliste de les attaquer sur la simple base d'une équation contestable entre monde réel et monde fictif, dont on vient d'entrevoir qu'elle peut être malmenée par les écrivains réalistes eux-mêmes.

En vérité, le procès mimétique qui soutient la démarche réaliste subira un assaut presque décisif par la voie détournée d'une discipline en plein essor : la linguistique. Depuis qu'elle a été placée au centre de la théorie littéraire par la Nouvelle Critique des années soixante, on connaît bien les présupposés d'une telle discipline. L'un des gestes originels de la linguistique saussurienne, celui qui aura les conséquences les plus lourdes sur la problématique qui nous concerne, consiste à couper le lien entre le signe et son référent, entre le langage et le monde. «Le signe linguistique est [...] une entité psychique

---

[50] *Documents of Modern Literary Realism*, p. 390.
[51] *Ibid.*, p. 113.
[52] Selon la définition de Michael Riffaterre (voir *Littérature et réalité*, p. 92).
[53] Dans sa célèbre préface à *Pierre et Jean*, Maupassant affirme sans ambiguïté que «les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.» (p. 12)

à deux faces[54]», le signifiant et le signifié, qui exclut dans son fonctionnement tout rapport avec le troisième terme du référent, de la réalité. Dans le système que constitue la langue, le signe tire sa signification du rapport interne qui unit ses deux composantes psychiques, mais il puise sa «valeur» dans la «présence simultanée» des autres signes du système. Entre solidarité et solitude (la solitude du signe coupé de son référent), entre similitude et différence, la langue fonctionne en un circuit clos dont il convient d'étudier les mécanismes tout en tenant compte de sa nature systémique. Lorsqu'ils adoptent le modèle de la linguistique comme fondement de leur propre réflexion, les structuralistes héritent ainsi de ce postulat qui referme la langue sur elle-même en coupant son lien avec le monde. Si l'on ajoute à cet héritage l'influence des écrits formalistes et celle du cercle de Prague (avec en premier lieu l'apport de Jakobson qui identifie la fonction dominante de la littérature à cette «fonction poétique» par laquelle le message se donne à voir comme forme), on comprend mieux comment certains praticiens et théoriciens des années soixante ont pu encadrer l'œuvre littéraire par les dogmes sacro-saints de l'immanence et de l'autoréférentialité. Dans sa version extrême, cette tendance conduit à dénoncer le préjugé selon lequel «une écriture doit *exprimer* quelque chose qui ne serait pas donnée dans cette écriture, quelque chose sur quoi l'unanimité pourrait être réalisée immédiatement.[55]» Ce «quelque chose», c'est la réalité, cette référence extérieure à la littérature où l'écrivain était censé puiser l'essentiel de ses modèles pour les reproduire selon un processus mimétique dont il appartenait à la critique de définir les modalités. À présent que la référence est suspecte à la théorie littéraire, le monde des signes devient à lui-même sa propre mesure, les mots ne font que parler d'eux-mêmes sans référer aux choses, l'intérêt accordé à la *mimésis* se reverse dans l'attention presque exclusive qui est consacrée à la *sémiosis*, c'est-à-dire au phénomène de production des signes[56]. Dans le contexte particulier des années soixante et soixante-dix, on comprend mieux les réticences d'un Roland Barthes qui répugne à employer sans précaution graphique des termes («réel» ou «réalité») dont le passif est lourd de conséquences pour une théorie qui se réclame

---

[54] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 99.

[55] Voir P. Sollers, «Le roman et l'expérience des limites», cité par A. Compagnon dans *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, p. 103.

[56] C'est en particulier le mouvement à l'œuvre dans la théorie de M. Riffaterre, exposée entre autres dans *Semiotics of Poetry*, publiée en 1978.

ouvertement de l'héritage linguistique. À la fin des années quatre-vingts, Michèle Monballin semble à peine plus à l'aise lorsqu'il s'agit de parler de la réalité quand cette notion implique un porte-à-faux théorique que l'on n'a pas encore trouvé le moyen d'exorciser.

Pourtant, la prudence s'impose dans l'analyse rétrospective des grandes orientations de la pensée, et le rapport à la réalité tel qu'il est conçu par les théoriciens de la littérature n'échappe pas à cette analyse prudente. Même si la polémique la place *de facto* sur le devant de la scène et lui permet d'exercer une influence que les années ne vont cesser de consolider, la Nouvelle Critique n'impose pas pour autant ses vues de manière uniforme. Une part importante de la recherche continue d'adopter une approche historisante ou biographique qui fait la part belle à la réalité comme référent plus ou moins assumé de la littérature. Selon la sévérité toute relative avec laquelle on applique les préceptes d'immanence et d'autoréférentialité au texte littéraire, il est même possible de continuer à penser la problématique de la *mimésis* sans être accusé de verser dans l'hérésie de l'ancienne critique[57]. De manière encore plus significative, Ferdinand de Saussure lui-même n'échappe pas à la tentation rhétorique qui consiste à réintroduire dans son raisonnement le terme du référent ou de la «chose» que ses définitions excluaient de prime abord. Le flottement qui caractérise son utilisation du terme «idée» est un bon exemple de cette tentation rhétorique. Comme je l'ai rappelé plus haut, le signe linguistique se définit par «la combinaison du concept et de l'image acoustique[58]», autrement dit par le rapport du signifié au signifiant, dont l'internalisation fondamentale permet à Saussure de libérer les mots de leur dépendance traditionnelle aux choses. La première ambiguïté qui nous concerne consiste à contenir l'idée hors de cette définition du signe (elle s'oppose alors à ce dernier à peu près de la même façon que la chose s'oppose au mot), en même temps qu'elle la pénètre parfois lors de certaines étapes du raisonnement, introduisant dans le schéma binaire initial une confusion quelque peu déroutante. Par exemple, lorsqu'il affirme que «si *arbor* est appelé signe, ce n'est qu'en tant qu'il porte le concept 'arbre', de

[57] Voir les articles célèbres de Roland Barthes, «L'effet de réel», publié en 1968 dans *Communications*, et de Michael Riffaterre, «L'illusion référentielle», publié en 1978 dans *Columbia Review*, tous deux repris dans l'ouvrage collectif *Littérature et réalité*.

[58] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 99.

telle sorte que l'idée de la partie sensorielle implique celle du total[59]», Saussure semble fonder, à côté du rapport signifié/signifiant, un rapport idée/partie sensorielle (où l'idée devient un succédané du concept) en même temps qu'il accorde au terme «idée» une signification englobante qui lui permet de dépasser ce rapport interne au signe (l'idée «du total»). Surtout, et c'est là une seconde ambiguïté majeure dans le raisonnement du linguiste, en faisant glisser un même terme hors et dans les limites du signe linguistique, Saussure réintroduit dans sa définition un principe extériorisant qu'il avait pris soin d'exclure au préalable. Cette dérive est particulièrement apparente lorsque Saussure en vient à parler de la mutabilité du signe linguistique :

> Le latin *necāre* signifiant «tuer» est devenu en français *noyer*, avec le sens que l'on connaît. Image acoustique et concept ont changé tous les deux; mais il est inutile de distinguer les deux parties du phénomène; il suffit de constater *in globo* que le lien de l'idée et du signe s'est relâché et qu'il y a eu déplacement dans leur rapport[60].

Contenu dans un premier temps à l'intérieur du signe linguistique tel qu'il a été défini dans le chapitre précédent, le raisonnement semble ne pas résister à l'attraction irrésistible de l'extérieur et substitue au «rapport entre le signifié et le signifiant» un «lien de l'idée et du signe», lequel contribue à saper le principe internaliste qui avait opéré une rupture fondamentale avec le monde. L'un des principaux continuateurs de la linguistique saussurienne, Émile Benveniste, a commenté ce «recours inconscient et subreptice à un troisième terme, qui n'était pas compris dans la définition initiale.[61]» Ce terme est explicitement désigné par Benveniste comme «la chose même, la réalité». Bien sûr, on a beau jeu de repérer les contradictions du discours saussurien quand on connaît les circonstances particulières de sa publication et le caractère inachevé, en perpétuelle gestation, de cette théorie. Il demeure néanmoins que cette ambiguïté terminologique dont j'ai relevé la trace renvoie plus généralement à ce que Ora Avni nomme «the resistance of reference[62]». Que la théorie linguistique soit elle-même soumise à cette résistance indique

---

[59] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 99.
[60] *Ibid.*, p. 109.
[61] É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, p. 50.
[62] O. Avni, *The Resistance of Reference. Linguistics, Philosophy, and the Literary Texts*, publié en 1980.

assez combien le référent, la réalité, les choses, constituent toujours des termes pertinents que l'on aurait tort d'exclure du champ de notre réflexion sous le prétexte spécieux que la transparence du langage au monde est devenue une hérésie. D'ailleurs, la résistance a tôt fait de s'affirmer en contestation lorsque Peter Brooks note, dans un numéro spécial de *Poetics Today* publié en 1983, «a certain yearning for the return of the referent[63]». Quelques années plus tard, Darío Villanueva exprime une désillusion qui a valeur de témoignage collectif[64] : celle d'une génération nourrie aux postulats antiréférentiels d'une partie de la critique, nostalgique d'une littérature qui ne parlerait plus seulement d'elle-même et briserait cette solitude stérile dans laquelle elle se trouve confinée. *Vox clamans in deserto*...

Bien sûr, la réémergence du référent à l'intérieur de la pensée théorique contemporaine ne signifie pas nécessairement un retour en arrière vers une conception aristotélicienne des rapports entre le monde et le langage. Les apports de la linguistique et des disciplines affiliées doivent être pris en compte dans la réévaluation de la problématique réaliste pourvu que soient clairement séparés les versants ontologique et poétique de la question, renvoyant aux deux sources antiques de la *mimésis* : il me semble en effet que bon nombre des malentendus entourant le débat sur les rapports entre littérature et réalité ont surgi de la confusion dommageable entre ces deux enjeux. Du point de vue ontologique, deux influences en particulier contribuent à fonder l'*épistémé* antiréaliste[65] qui domine largement chez les tenants de la Nouvelle Critique. D'un côté la linguistique impose dans son sillage un logocentrisme triomphant; de l'autre se propage la thèse phénoménologique selon laquelle un objet ne se met à exister qu'en tant qu'il est visé par la conscience intentionnelle du sujet percevant[66]. Pourtant, à l'encontre de cette

---

[63] P. Brooks, «Fiction and its referents : a reappraisal», p. 73.

[64] Dans l'introduction à *Theories of Literary Realism*, Darío Villanueva affirme que «from the very beginning» son ouvrage «is a personal response to the post-structuralist crisis in literary theory» (p. IX), avant de préciser plus loin que «[m]y point of departure was the dissatisfaction that many of us have experienced, as readers and literary scholars, with the postulates of the genetic and formal types of realism.» (p. 89)

[65] «Antiréaliste» doit être entendu dans un sens philosophique, c'est-à-dire contestant le postulat selon lequel il existe une réalité indépendante de nos représentations langagières et/ou mentales.

[66] De fait, selon Edmund Husserl, l'expérience phénoménologique s'applique à des phénomènes «whose nature is to be a 'consciousness of' their object, real or unreal as it be.» Voir *Realism and the Background of Phenomenology*, p. 119.

pente naturelle qui semble mener à un antiréalisme de principe, il n'est pas impossible de concilier une conviction logocentrique à un postulat de type réaliste selon lequel «[the] world [...] exists independently of our representations of it.[67]» Il s'agit pour cela d'affirmer clairement que le réalisme ainsi défini n'a rien d'un concept épistémologique qui permettrait d'accéder à une connaissance pure de tout langage (et l'on retrouve ici le logocentrisme évoqué plus haut) :

> Realism [...] is not a theory of truth, it is not a theory of knowledge, and it is not a theory of language. [...] Realism is an *ontological* theory. [...] Realism does not say how things are but only that there is a way that they are[68].

Ainsi, la réalité brute telle qu'elle est postulée ontologiquement ne peut pas servir de point d'ancrage à une réflexion de type épistémologique, *a fortiori* dans le domaine de la littérature où l'importance du langage se trouve décuplée par l'attention accordée à la forme. Partant de là, lorsque l'on compare, dans une perspective mimétique, la réalité diégétique des romans de Balzac à la réalité empirique de 1830, il faut se protéger contre les mirages terminologiques d'une telle expression et comprendre qu'en fait d'empirie, nous n'avons accès qu'à une reconstruction langagière (à partir d'articles, de témoignages, de documents écrits ou iconographiques...) d'autant plus problématique qu'elle se trouve éloignée dans le temps.

Rendons justice aux écrivains et critiques dits réalistes : un grand nombre, parmi eux, n'ignorent pas le caractère construit de la réalité à laquelle ils réfèrent et qu'ils tentent de retranscrire. Là n'est pas le véritable point d'achoppement ontologique de leur démarche. En revanche, il y a problème véritable lorsque leur approche mimétique s'accompagne d'une gradation très platonicienne entre le modèle et sa copie, entre la réalité dite empirique et la réalité diégétique, quand on sait que leur statut ontologique respectif est égalisé par la (re)construction langagière dont elles ont fait l'objet. Il n'y a plus, pour le lecteur contemporain que nous sommes, de réalité empirique antérieure et extérieure au texte de Balzac *telle qu'elle ait prééminence sur lui* : il n'y a que des discours sur une réalité qui se construit en même temps qu'elle s'énonce. Moins que la notion de hors-texte

---

[67] J. Searle, «Does the real world exist?», p. 16.
[68] *Ibid.*, pp. 19-20.

telle qu'elle est définie par Claude Duchet[69], essentiellement problématique en ce que le hors-texte est déjà du en-texte dont l'antériorité virtuelle ne résiste pas à certaines circonstances de lecture (on peut lire *L'Éducation sentimentale* sans rien connaître de la Révolution de 1848, et le hors-texte dont on prendra connaissance par la suite se construira sur le fond analogique de la réalité diégétique, *antérieure* à lui), est opératoire la notion de discours social par laquelle un roman est aux prises avec la rumeur de la société, ce qui se dit ou s'écrit sur cette société en bruissant entre les lignes. Que ces discours entrent en contact les uns avec les autres n'implique pas une hiérarchie selon laquelle la réalité diégétique de *L'Éducation sentimentale* serait inféodée à la réalité historique de son époque comme la copie est inféodée à son modèle, comme le reflet est inféodé au corps qui se contemple dans le miroir. C'est ici le véritable scandale ontologique d'une certaine posture mimétique que cette tyrannie du modèle là où l'on devrait avoir égalité des copies, que cette gradation dans l'essence là où il n'y a que du langage, que ces voix (la voix de l'Histoire, la voix de l'auteur et de sa biographie...) mises abusivement en exergue au-dessus de la voix fictionnelle du roman.

On voit mieux comment l'illusion référentielle dénoncée par les antiréalistes est d'abord illusion ontologique, car sur le plan de la poétique pure, les écrivains sont conscients (à des degrés certes divers) de la re-présentation qu'ils proposent. Or, en dénonçant avec pertinence l'erreur ontologique du réalisme, on a tôt fait de réserver le même sort à sa poétique, quand celle-ci s'intéresse d'abord aux conditions de représentation de la réalité par la littérature (influence aristotélicienne) sans préjuger du statut ontologique de cette même réalité (influence platonicienne). Ils sont nombreux les romanciers réalistes qui ont conscience de faire acte d'illusionnisme avant de faire acte de mimétisme, qui savent créer avant même d'imiter[70]. Le réalisme dont ils se réclament est qualifié par Darío Villanueva de «formal realism» ou «realism of coherence», par opposition au «genetic realism» ou «realism of correspondence» qui insiste sur «the

---

[69] C. Duchet définit le hors-texte comme «la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui.» Voir «Une écriture de la socialité», p. 449.

[70] Dans un texte intitulé «For and against Zola», H. et J. Hart affirment que «[s]cience investigates, analyzes, and probes nature, but poetry creates according to nature, creates a second nature, making use of the first in the way an artisan makes use of raw materials.» (Voir *Documents of Literary Realism*, p. 258)

literary work's ability to imitate or reproduce a reality external to it[71]». Tandis que Zola est un représentant de la seconde tendance, Flaubert représente le mieux cette tendance formelle qui veut que l'auteur ne soit plus un simple observateur de la réalité mais un créateur à part entière d'une réalité autonome par rapport au monde extérieur : ce qui compte, c'est la cohérence interne des différents éléments de cette réalité. Une étrange convergence s'établit ainsi entre ce réalisme formel et les principes immanentistes de la critique, rapprochant le discours réaliste de ce discours contraint dont Philippe Hamon avait tenté de dégager quelques-unes des exigences[72]. Cette convergence indique bien comment réalisme et logocentrisme, *mimésis* et immanence, littérature et réalité, ne sont plus forcément contradictoires dès lors que l'on quitte le niveau ontologique pour se situer au niveau de la poétique. Sur la base de ce qui précède, il est légitime de réévaluer les réticences graphiques exprimées envers la réalité sous forme d'italiques ou de guillemets. Replacées dans un contexte théorique qui se nourrit des dogmes antiréférentiels de la linguistique et d'une désaffection à l'égard de la démarche réaliste, ces réticences sont la marque d'un corset trop étroit qui laisse peu de latitude au critique : sans doute les théories les plus novatrices sont-elles condamnées, dans leurs premières années d'existence, à une discipline quasi tyrannique, à un absolutisme de façade pour mieux s'imposer dans la sphère institutionnelle, quitte à revenir par la suite sur certains anathèmes trop rapidement prononcés (l'évolution de Roland Barthes étant sur ce point exemplaire à plus d'un titre). Plus de quarante ans après l'envol de la Nouvelle Critique, il me semble que l'anathème porté contre la réalité peut être levé sans scrupules pourvu que l'on sépare avec soin les versants ontologique et poétique de la *mimésis* afin de ne pas sombrer dans une confusion préjudiciable au potentiel heuristique de cette même réalité, étant entendu qu'il n'y a de réalité au sens épistémologique du terme qu'accessible au travers du langage.

---

[71] D. Villanueva, *Theories of Realism*, p. 13.

[72] Voir P. Hamon, «Un discours contraint», article publié dans *Poétique* en 1973.

2) À la croisée du texte et de l'expérience de lecture

Ma démarche se reverse ici dans le paradoxe : née d'une réaction contre l'absolutisme du geste qui consiste à refermer le texte sur lui-même en rendant caduque l'affirmation d'un lien entre la littérature et le monde, elle semble renforcer ce dont elle avait contesté le fondement en réconciliant réalisme et immanence. C'est qu'il ne faut pas s'arrêter à cette réconciliation visant à démontrer la nécessaire séparation des versants ontologique et poétique de la problématique réaliste; il s'agit au contraire de s'interroger plus avant sur la possibilité d'*ouvrir* la littérature à un référent extérieur qui ne soit pas broyé dans les rouages de la *sémiosis*. Peut-on encore fonder notre réflexion sur la base d'une relation opératoire entre réalité empirique et réalité diégétique, entre réalité extratextuelle et réalité intratextuelle? Je crois que l'on peut apporter une réponse positive à ces questions. Postuler l'existence d'une réalité extratextuelle ne revient pas à nier l'essence langagière de cette même réalité, de même que le dogme logocentrique du «tout est langage» n'implique pas forcément que tout soit uniformisé par le langage. Le rejet d'une gradation ontologique selon laquelle la réalité diégétique serait une copie plus ou moins déformée de la réalité extratextuelle ne les empêche pas de communiquer entre elles, de s'informer mutuellement. Surtout, le référent empirique, dont j'affirmais plus haut l'inaccessibilité fondamentale par le double jeu de l'éloignement temporel et de la reconstruction langagière, s'introduit de nouveau dans la réflexion par l'entremise du lecteur. C'est grâce au lecteur que la littérature peut s'ouvrir sur le monde et ne pas rassir dans un air confiné. La seule empirie véritable, extratextuelle mais non pas extralinguistique, qui entre en contact avec la réalité diégétique, c'est celle dans laquelle vit le lecteur et qui imprègne à tout instant son expérience de lecture. Ce nouvel «acteur» incontournable des rapports entre littérature et réalité n'a cessé de prendre de l'importance depuis les années soixante-dix qui ont vu l'essor de ce que l'on a pu nommer les «théories de la réception». Cet essor, bien sûr, ne peut se concevoir de manière uniforme et tous n'accordent pas au lecteur une promotion semblable, de même que la proclamation de son empirie rayonnante continue d'effrayer la plupart des critiques. Il s'agit donc ici de se positionner par rapport à des influences croisées afin de mieux saisir les *a priori* méthodologiques qui soutiennent ma

définition de la réalité. Ce faisant, je serai amené à préciser les outils dont je ferai usage dans le courant de ma thèse, de même que j'apporterai quelques ajustements à des modèles théoriques existants afin de les adapter mieux à mes présupposés.

Après avoir allégé les charges injustement adressées à une partie de la poétique réaliste, il convient également de rétablir un certain *jeu* dans le prétendu absolutisme de la Nouvelle Critique. Ainsi, le Roland Barthes des temps structuralistes ne s'est pas ossifié dans une pose complaisante, mais il a su évoluer vers une théorie plus souple, accordant au lecteur la place essentielle que semblait lui refuser l'immanence :

> Le discours parle selon les intérêts du lecteur. Par quoi l'on voit que l'écriture n'est pas la communication d'un message qui partirait de l'auteur et irait au lecteur; elle est spécifiquement la voix même de la lecture : *dans le texte, seul parle le lecteur*[73].

Il est vrai que le critique se garde bien de définir cet acte de lecture comme un vecteur herméneutique par lequel s'instituerait un sens positif, mais qu'il l'inscrit dans un jeu interminable où les codes entremêlés se répondent et se confondent tour à tour : en s'ouvrant sur une pluralité de voix sans origine et sans fin, le texte annule ses frontières et se fond dans le Texte, rendant caduque la distinction de l'intra- et de l'extratextuel... et donc la notion même d'ouverture! Le structuralisme devient ici déconstruction. Moins radical que Barthes, Michael Riffaterre sait réserver dans sa théorie sémiotique une part importante à la *mimésis*, et ce, par l'entremise du lecteur. Lorsqu'il découvre un texte pour la première fois, le lecteur adopte un régime de lecture mimétique qui le fait céder à l'illusion d'une correspondance entre les mots et les choses (c'est l'illusion référentielle). Le référent fait un retour en force dans le domaine de la littérature, mais il n'est pas dans le texte littéraire : il est «dans le lecteur, dans l'œil de celui qui regarde.[74]» Intervient alors un deuxième temps de la lecture par lequel on accède au niveau de la signifiance, par lequel la *mimésis* se transforme en *sémiosis* dans un rituel qui constitue l'étape essentielle

---

[73] R. Barthes, *S/Z*, p. 157.
[74] M. Riffaterre, «L'illusion référentielle», p. 93.

de l'activité lectorale[75]. Or ce deuxième temps, loin d'être abandonné à la discrétion interprétative du lecteur, subit un contrôle étroit de la part du texte grâce à ce que Riffaterre nomme des «agrammaticalités», définies comme des formes d'«indirection» qui «threaten the literary representation of reality, or mimesis[76]» et obligent à reconstituer la cohérence sémiotique du texte, sa «signifiance». On devine sans peine que se joue ici une lutte d'influences acharnée entre le texte et son lecteur, héritage direct d'une épistémè structuraliste et/ou sémiotique qui cède à petits pas sur le terrain de l'immanence. La théorie de Riffaterre est un exemple probant de cette lutte, qui semble accorder d'une main ce qu'elle retire de l'autre[77]. Une semblable tension est à l'œuvre dans la *Rhétorique de la lecture* de Michel Charles, qui s'inscrit elle aussi dans une tradition critique dont le titre reconnaît l'obédience, mais cherche à intégrer le paramètre de la lecture dans un appareil théorique dominé par la notion de «figure». C'est par la figure, en effet, que le discours peut être «considéré sous le double aspect de sa production et de sa lecture[78]», rejoignant par là même le développement sémantique d'une discipline, la rhétorique, qui désignait à l'origine l'art de persuader (s'orientant ainsi vers son destinataire) avant de se spécialiser plus tard dans l'ornementation du discours, justifiant dans le même élan une attention plus grande accordée aux différentes configurations du texte. Comme Riffaterre avait pu le faire dans les prémisses de sa théorie, Michel Charles veut d'abord rétablir un équilibre ancestral que la rhétorique semblait avoir délaissé, en définissant la figure «dans les rapports qu'entretient un discours avec une activité de lecture[79]», en accordant à cette

---

[75] La dimension ritualiste de cette activité lectorale est sensible dans cette citation de Michael Riffaterre selon lequel «[s]ignificance is [...] the reader's praxis of the transformation, a realization that is akin to playing, to acting out the liturgy of a ritual». (Voir *Semiotics of Poetry*, p. 12)

[76] M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, p. 2. Le critique distingue en particulier trois formes principales d'«indirection», à savoir le déplacement («displacing»), «when the sign shifts from one meaning to another», la distorsion («distorting»),«when there is ambiguity, contradiction, or nonsense», et la création («creation»), «when textual space serves as a principle of organization for making signs out of linguisitc items that may not be meaningful otherwise.»

[77] Ce mouvement de balancier est sensible, par exemple, dans la définition en deux temps que Riffaterre donne du phénomène littéraire : dans un premier temps, il affirme que le «phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur, et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte», mouvement d'ouverture très net sur le pôle de la réception, mais dans un second temps, il ajoute que «la communication est un jeu [...] guidé, programmé par le texte», que le «texte est un code limitatif et prescriptif», mouvement de recul tout aussi net réaffirmant la prééminence du texte sur son lecteur (dans *La Production du texte*, pp. 9-11).

[78] M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, p. 127.

[79] M. Charles, *Ibid.*, p. 127.

même activité de lecture la place qui lui revient dans le déploiement du phénomène littéraire; mais cette concession est aussitôt contrebalancée par le rappel insistant du contrôle exercé par le texte, dont le pouvoir coercitif transpire des termes utilisés par le critique[80], qui préfère un repli stratégique vers les structures rassurantes du texte plutôt que de lâcher la bride à un lecteur conquérant.

Si l'on met de côté l'évolution post-structuraliste de Roland Barthes qui renvoie dos à dos le texte et la lecture dans le jeu infini de leurs influences mutuelles, il est donc possible d'identifier un premier ensemble de théories que l'on pourrait nommer «poétiques de la lecture», à travers lesquelles l'hégémonie du texte cède timidement à la reconnaissance d'un pôle externe, celui de la réception du texte par son lecteur. De fait, les assouplissements du raisonnement effectués dans le sens d'une meilleure prise en compte du lecteur et de son rôle conduisent au final à la neutralisation de son activité, ou tout au moins à un parcours interprétatif tellement balisé par le texte qu'il conteste dans la pratique l'ouverture théorique effectuée sur le lecteur (et les interprétations de Riffaterre, pour brillantes qu'elles puissent être, s'accommodent assez mal de ces contradictions, qui veulent dissimuler leur arbitraire par des artifices rhétoriques tels : «il est impossible pour le lecteur de ne pas voir que...» et autres : «le lecteur ne peut pas ne pas voir que...»). C'est par la voie d'un second ensemble de théories, situées à la croisée de l'herméneutique et de la phénoménologie, que peut s'effectuer un pas en avant dans le sens d'une coopération interprétative réelle entre le texte et son lecteur. Paul Ricœur est le principal représentant français de cette tendance fusionnelle, qui ouvre sa magistrale étude *Temps et récit* par une analyse conjointe des apories augustiniennes du temps et de la mise en intrigue aristotélicienne. Ce faisant, il cherche à réconcilier la poétique du texte avec une expérience réelle du temps qui retentit à l'origine de la création littéraire et se prolonge dans l'activité lectorale, lorsque le texte se met à vivre hors des limites de son immanence. On reconnaît ici les fondements de la triple *mimésis* selon laquelle tout récit passe d'abord par une phase de précompréhension du monde de l'action (*mimésis* I), avant d'être

---

[80] «Dans la lecture, par la lecture, tel texte se constitue comme littéraire; pouvoir exorbitant, mais compensé par ce fait que le texte 'ordonne' sa lecture.» (dans M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, p. 9) Ou encore, un peu plus loin : «Une relation figurale implique un geste du lecteur, comporte une intervention critique. À chaque fois une décision est à prendre. Est-ce à dire que cette décision est libre ? Évidemment non» (*Ibid.*, p. 118).

«configuré» par la fonction-pivot où s'agence véritablement l'intrigue (*mimésis* II), puis prolongé par une activité de refiguration (*mimésis* III) où le pôle essentiel de la réception entre en jeu[81]. Cette troisième phase est explicitement rattachée aux travaux de l'école de Constance et de ses représentants principaux, Wolfgang Iser et Hans-Robert Jauss, eux-mêmes largement redevables aux études pionnières de Hans-Georg Gadamer et Roman Ingarden. Qu'il s'agisse d'articuler le texte à une expérience de lecture teintée de pragmatique (Iser) ou de l'inclure dans une perspective historique qui tienne compte de ses différentes réceptions (Jauss), toujours est accordée au lecteur une place prépondérante, celle du second pôle de la dialectique qui prend le texte comme élément de base et permet le dessin d'un cercle herméneutique où se nourrissent passé et présent, l'intratextuel et l'extratextuel, l'horizon du texte et celui du lecteur. Ce sont ces mêmes théories qui m'ouvrent la voie à une redéfinition de la réalité, conçue autrement que dans un rapport exclusif aux données textuelles. Cette réalité est de nature mixte, originellement fondée sur les éléments textuels qui en dessinent les principaux contours, mais actualisée par une expérience de lecture qui ouvre le texte sur un système de références externes, empêchant ce dernier de fonctionner en vase clos[82]. Ces références peuvent se répartir en deux grandes catégories : d'un côté le domaine des références proprement socioculturelles, acquises au travers d'un processus d'apprentissage plus ou moins conscient et institutionnalisé, que l'on pourrait rassembler sous le terme générique du *savoir*; de l'autre côté, le domaine des références empiriques, relevant du vécu, des émotions, des souvenirs propres à chaque individu, qui dépendent moins d'un savoir acquis que d'une *expérience*. La première de ces catégories peut se comparer à ce que Wolfgang Iser nomme le «répertoire», c'est-à-dire les conventions sans lesquelles la

[81] Selon Ricœur, «[l]'acte de lecture [...] est l'ultime vecteur de la refiguration du monde de l'action sous le signe de l'intrigue.» (dans *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, p. 147)

[82] Paul Ricœur se réclame de cette expérience de lecture pour rappeler que «le langage est orienté au-delà de lui-même : il dit quelque chose *sur* quelque chose.» Cette affirmation repose sur «la présupposition ontologique de la référence» qui nourrit l'expérience de la lecture et arrache le texte à son immanence linguistique (dans *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, pp. 147-148). On comprendra ici que je demeure prudent face à cette affirmation qui nous remet en contact avec un versant ontologique que j'avais pris soin d'isoler lors de ma première approche des rapports problématiques entre littérature et réalité. Je préfère m'en tenir à une distinction de l'intratextuel et de l'extratextuel, sur la base de laquelle la réalité se nourrit de données immanentes aussi bien que des références propres à l'expérience de lecture, qui se manifestent elles-mêmes à l'intérieur du langage mais à l'extérieur du texte.

situation de communication serait inopérante (postulat hérité de la pragmatique austinienne) et qui rendent au lecteur le texte familier :

> Cette familiarité ne réfère pas seulement à des textes antérieurs, mais également – sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, et plus largement au terreau socioculturel d'où le texte est issu – bref, à tout ce que les structuralistes praguois ont nommé la réalité extraesthétique. Le répertoire d'un texte est la composante où son immanence est transgressée[83].

Un appel d'air souffle de l'extérieur pour faire irruption dans le texte sous la forme du répertoire : à ce principe je me rallie. Cependant, là où Iser insiste sur l'intégration (et la transformation) de ces normes extraesthétiques *dans le texte*, en attente du lecteur pour être réactivées, là où le texte devient le maître d'un jeu de pistes dont il appartient seulement au lecteur de parcourir les jalons, je préfère renverser l'ordre d'importance des deux termes en insistant sur le rôle essentiel du répertoire *du lecteur*, sans lequel une référence textuelle est comme lettre morte dans la constellation du roman[84]. La notion d'«encyclopédie» (telle que définie par Umberto Eco dans *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*) présente à ce titre le mérite d'être directement reliée à la compétence du lecteur, quand le répertoire iserien se définissait d'abord en relation étroite (et pour ainsi dire exclusive) avec le texte littéraire. Elle offre de plus un spectre de composantes plus large, qui ne se concentre pas sur les normes sociales et historiques activées par le texte mais insiste davantage sur des compétences d'ordres linguistique et culturel (recours à un dictionnaire de base, règles de co-référence, hypercodage rhétorique et stylistique, etc.). Surtout, l'«encyclopédie» de Eco recourt à des «scénarios communs» qui semblent diriger l'analyse vers un pôle empirique totalement délaissé par le répertoire. Ajoutons toutefois que ce recours est limité à des situations stéréotypées qui ne rendent pas justice à la richesse de l'expérience individuelle, et l'ouverture présumée de l'encyclopédie se réduit de fait à la prise en compte d'un savoir empirique contenu par la catégorie du général. Enfin, une troisième piste m'encouragerait

---

[83] W. Iser, «La fiction en effet», pp. 282-283.

[84] En cela, je me rapproche de Stanley Fish selon lequel un texte se construit en même temps qu'on le lit : «Interpretation is not the art of construing but the art of constructing. Interpreters do not decode poems; they make them.»(Voir *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, p. 327)

à suivre la terminologie de Hans-Robert Jauss, décrivant dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* l'«horizon d'attente» du lecteur. De fait, la définition du critique allemand reprend, sous une forme sensiblement similaire, les deux catégories que j'ai identifiées[85] : le savoir (réduit chez le critique allemand à la connaissance du genre de l'œuvre et de celles qui l'ont précédée) et l'expérience (permettant au lecteur «de percevoir une œuvre nouvelle aussi bien en fonction de l'horizon restreint de son attente littéraire que de celui, plus vaste, que lui offre son expérience de la vie.[86]»). Toutefois, il est significatif que Jauss, dans son refus du psychologisme et sa volonté de fonder objectivement la notion d'horizon d'attente, demeure évasif, malgré ses déclarations d'intention, sur ce troisième facteur («l'opposition entre langage poétique et langage pratique, entre monde imaginaire et réalité quotidienne») qui ouvre la théorie sur une dangereuse empirie.

Si chacune des trois propositions terminologiques envisagées plus haut (répertoire, encyclopédie, horizon d'attente) trouve sa légitimité dans le système qui l'a vu naître et ne recouvre pas entièrement le système de références externes que je cherche à nommer, je répugne toutefois à créer de toutes pièces un nouveau concept qui ne ferait que rajouter à un dictionnaire théorique déjà profus. Il suffit de comprendre qu'en optant pour le terme général de «répertoire du lecteur», j'entendrai la conjonction de son savoir (culturel, historique, linguistique) et de son expérience (nourrie de modèles stéréotypés comme de références plus proprement individuées), spécifiable en «horizon d'attente» lorsque ce même savoir sera mis en relation avec les données génériques ou intertextuelles de l'œuvre étudiée[87]. Surtout, au-delà de cette querelle d'étiquette qui n'a, somme toute, qu'un intérêt étroit, celui d'offrir une assiette ferme aux différents termes techniques que

---

[85] En fait, Jauss distingue trois facteurs principaux dans la constitution de l'horizon d'attente du lecteur : «l'expérience préalable que le public a du genre dont elle [l'œuvre] relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne» (voir *Pour une esthétique de la réception*, p. 49)... mais les deux premières peuvent se fondre facilement dans la catégorie unique du savoir.

[86] *Ibid.*, p. 52.

[87] En ce sens, la notion d'«horizon d'attente» me semble plus proprement phénoménologique que celle de «répertoire» dans la mesure où l'attente oriente l'horizon vers un objet (l'attente est toujours attente de *quelque chose*), en l'occurrence le texte littéraire qui s'offre à la lecture. C'est pourquoi il est préférable d'utiliser «répertoire» dans un sens plus général, hors de toute liaison avec un texte donné, quand l'horizon d'attente manifeste une intentionnalité plus spécifique, qui trouvera un usage spécifique dans le courant de l'analyse.

l'on rencontrera dans cette thèse, la discussion précédente possède la vertu éminente de diriger notre attention sur la problématique incontournable dressée en travers du chemin qu'emprunte le théoricien de la réception, quelle que soit son obédience dominante (rhétorique, sémiotique, phénoménologique, etc.). En effet, s'il est un point d'achoppement commun aux différentes théories, au pire passé sous silence, au mieux esquivé dans la suite du raisonnement, il s'agit bien de cette seconde catégorie constitutive du répertoire du lecteur, celle de ses expériences proprement dites, éminemment problématique en ce qu'il semble impossible de définir ses limites, blanc-seing accordé par notre esprit critique au spectre insinuant de la subjectivité. À défaut de pouvoir le dissiper complètement, on peut le rejeter dans l'ombre en insistant sur la liberté surveillée que le texte impose à son lecteur (c'est la voie choisie par les «poétiques de la lecture», qui permettra par exemple à Michael Riffaterre de postuler l'existence d'une intertextualité obligatoire, contre la notion d'intertextualité aléatoire, plus proche des prises de position barthésiennes) ou bien encore tenter de le maîtriser en mettant sur lui une bride typologique qui réduise son expansion anarchique à quelque «dictionary of fantasies», au nombre d'entrées limité[88]. Une autre voie consiste à définir un poste de lecture théorique (Archi-lecteur, Lecteur Modèle...[89]) qui serve de relais à la pratique d'un individu en contrôlant l'arbitraire de sa subjectivité par une optimisation idéale de ses compétences. Du côté de la branche phénoménologique, la situation est plus floue mais le problème non moins prégnant, car on ne peut contrecarrer la dérive subjective de l'interprétation sans mettre en péril la nouvelle donnée fondamentale introduite dans le champ des études littéraires, à savoir l'expérience de lecture proprement dite. Si Roman Ingarden, dans son refus des conceptions psychologisantes de l'œuvre littéraire, prend soin d'exclure de ses composantes les expériences et états psychiques du lecteur[90], exclusion dont héritera Jauss sans chercher à résoudre la tension qu'elle instille dans sa définition de

---

[88] Ce que propose Normand Holland dans son ouvrage critique d'inspiration psychanalytique, *The Dynamics of Literary Response*, publié en 1968.

[89] La notion d'Archi-lecteur est développée par Michael Riffaterre dans ses *Essais de stylistique structurale*, publiés en 1971; celle de Lecteur Modèle est exposée par Umberto Eco dans le chapitre trois de *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, publié en 1985.

[90] Voir R. Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, pp. 35-39. «N'appartiennent pas non plus à la constitution de l'œuvre littéraire les qualités, les expériences, [...] les états psychiques du *lecteur*.» (p. 37)

l'horizon d'attente, Wolfgang Iser apparaît moins dogmatique dans son refus, qui va même jusqu'à affirmer :

> meanings in literary texts are mainly generated in the act of reading, they are the product of a rather difficult interaction between text and reader [...], then it follows that these meanings will always appear with a slightly individualistic touch[91].

On ne peut manquer de noter que la signification du texte ouvre ici sur l'expérience individuelle de lecture, même si le choix de l'adverbe («slightly») indique clairement la timidité du critique (la résistance?) face à cette ouverture. Dans son ouvrage majeur *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Iser a le mérite immense de ne pas tourner le dos à cette problématique de la subjectivité et répond aux critiques qui voient dans sa théorie de la lecture un pas dangereux sur la voie d'un subjectivisme incontrôlable. Si sa défense semble emprunter, dans un premier temps, la même voie que celle des poéticiens de la lecture (les réactions du lecteur sont guidées par les structures objectives du texte), elle s'en écarte aussi par la reconnaissance d'une tension permanente entre les structures textuelles et l'acte de lecture (stimulant un certain nombre d'images mentales qui varient selon les lecteurs), l'autorisant à affirmer par la suite que «the structure of the text allows for different ways of fulfillment.[92]» Cette liberté nouvelle du lecteur doit être mise en rapport avec les espaces d'indétermination qui émaillent le texte littéraire et exigent de sa part une coopération active davantage qu'une simple objectivation de la signification/signifiance *inscrite* dans le texte. Toutefois, dans la description que fait Iser de ce modèle de coopération active entre le texte et son lecteur, une dérive notable se fait jour, qui consiste à réifier le dynamisme de ce modèle en confinant l'activité coopérante du lecteur aux seuls espaces d'indétermination du texte, ce dernier ressemblant à une partition qu'il s'agirait d'interpréter, soutenue par des stratégies qui «organize both the material of the text and the conditions under which that material is to be communicated.[93]» Cette dérive mène tout droit à une alternative réductrice selon laquelle

---

[91] W. Iser, «Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction», p. 4.
[92] W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of the Aesthetic Response*, p. 37.
[93] *Ibid.*, p. 86.

le lecteur est libre de suivre ou de refuser les stratégies mises en place, d'«interpréter» le texte-partition selon les indications fournies ou de renoncer à cette interprétation (en faisant fi des espaces d'indétermination, voire même en laissant le livre de côté). Encore une fois se perçoit ici, avant toute chose, la résistance de l'objectivité aux dérives individualistes/subjectives de l'interprétation...

Au-delà de ces résistances perçues, sachons gré à Iser d'avoir tenu compte, en essayant de la systématiser, de cette problématique subjective inhérente à la réception d'un texte littéraire, problématique ignorée par nombre de ses confrères sans qu'elle cesse d'offrir une prise contrariante à l'intérieur de leurs modèles. Cette porte ouverte par le critique allemand a sans doute permis l'épanouissement futur de certaines réflexions, plus aptes à intégrer un facteur dérangeant dans un appareil méthodologique qui sache épouser le dynamisme réel de l'expérience de lecture. L'évolution de Michel Charles est à ce titre exemplaire, qui trouve son origine dans une «rhétorique de la lecture» où la réception du texte littéraire n'a de liberté que surveillée par des figures contraignantes, où l'on affirme l'existence d'un pôle extérieur pour mieux le rabattre d'un même geste sur des structures immanentes. Quelques années plus tard, il identifie, dans son *Introduction à l'analyse des textes*, différents «préjugés critiques» parmi lesquels le texte existe hors du regard porté sur lui, et s'applique à diminuer l'arbitraire d'un tel préjugé en insistant sur le fait qu'«il n'y a pas de texte, mais toujours une interaction du texte et du commentaire[94]». Un autre préjugé nommé par Michel Charles réside dans l'unité du texte, dans sa clôture, que cherchera à saisir l'interprétation du lecteur dans un esprit de synthèse structurale hérité de la Nouvelle Critique : or, cette unité peut être contestée, entre autres sur la base des lectures variables d'un même texte, recul sensible du critique par rapport à la pression contraignante qu'exercent les figures sur la liberté surveillée du lecteur. Il semble qu'en désignant ces préjugés de même qu'en offrant quelques façons de les atténuer, Michel Charles rééquilibre sa théorie dans le sens d'une meilleure prise en compte de l'activité réelle de lecture. Cette perspective nouvelle s'exprime également dans la description d'un système de références triples (références mémorielles, références aux «énoncés autonomes» – clichés, parenthèses, digressions –, références aux possibles qu'ouvre le

[94] M. Charles, *Introduction à l'analyse des textes*, p. 47.

texte à la lecture) qui soutient la méthode analytique du critique. Dans la catégorie des références mémorielles, l'attention se dirige même sur ce que Charles nomme la «mémoire pragmatique», appellation ouverte dont le potentiel heuristique semble apte à accueillir les «expériences» d'un lecteur considéré dans son individualité... mais il faut ajouter que la définition de cette «mémoire pragmatique» flotte encore sous la plume du critique qui lui adjoint, comme pour mieux l'encadrer, une «mémoire culturelle» de meilleur aloi, associée plus facilement à des catégories connues. Quoiqu'il en soit, en dépit du fantasme théorique qui continue à soutenir sa démarche (rationaliser l'interaction du texte et de son commentaire), Michel Charles parvient à dynamiser le modèle figé de son ancienne rhétorique en reconnaissant à sa juste valeur la complexité du pôle récepteur, en accordant surtout une importance considérable à ses «dysfonctionnements», définis comme «une difficulté construite» qui «nous confronte *a priori* à deux types de structures : celles du texte et celles que nous lui imposons par notre lecture[95]» : la transition s'opère ainsi entre les structures rigides de l'ancien modèle et les «structures souples» d'un texte qui tente une conciliation (sinon une réconciliation) avec l'inaliénable part de liberté consubstantielle à l'*expérience* de lecture.

Par-delà la diversité de leurs réponses, il apparaît donc clair que les théoriciens de la réception sont tous contraints d'affronter la question de la subjectivité, véritable pierre d'achoppement des interprétations qui veulent prendre en considération l'activité réelle du lecteur. En dépit de leur habileté défensive à contourner le paramètre irrationnel de la subjectivité, il demeure inévitable que derrière les interprétations du critique, caché sous le masque d'un lecteur théorique ou guidé par les «figures» du texte, se fasse entendre une voix qui se voudrait désincarnée mais qui trouve son origine dans un lecteur empirique de chair et de sens. Quels que soient les précautions oratoires et autres artifices de l'énonciation, l'ombre de Michael Riffaterre se profilera toujours derrière le mythe de son Archi-lecteur... Comme les rhétoriciens de la lecture, je reconnais le contrôle exercé par le texte sur la construction de la réalité telle que je tente de la définir, mais je n'irai pas dans le sens d'une radicalisation totale de ce contrôle textuel, corrélative à une liberté du lecteur presque muselée par les mots. De fait, le texte littéraire n'est pas maître du système

[95] M. Charles, *Introduction à l'analyse des textes*, p. 135.

de références externes qui gouverne l'expérience individuelle de lecture, grâce auquel les mots trouvent (ou ne trouvent pas) un écho qui enrichira d'autant la réalité diégétique. On peut multiplier à l'envi les garde-fous théoriques qui garantissent le caractère objectif de notre interprétation, il demeure que l'acte herméneutique est étroitement chevillé à l'expérience subjective d'un lecteur, sans laquelle il se dégagerait de tout texte littéraire un socle interprétatif universellement admis, menaçant de briser le cercle herméneutique des questions et des réponses. C'est ici une déclaration de principe dont on ne peut faire l'économie : *toute analyse textuelle qui prend appui sur la réception du lecteur quelle qu'elle soit doit tenir compte, d'une manière ou d'une autre, de la part inaliénable de subjectivité relative à cette réception.* Ce par quoi les théories existantes me semblent devoir pécher, c'est par le refus véhément de ce principe de subjectivité inaliénable, ou tout au moins par la volonté qu'elles expriment de le réduire à la portion congrue (et par là négligeable) de l'analyse. Motivées en profondeur par le rejet d'une lecture impressionniste qui constitue peut-être le seul terrain d'entente aux diverses manifestations de la critique universitaire depuis plus d'un siècle, les théories de la réception envisagent la subjectivité comme une épine douloureuse dans la chair de leurs présupposés, dont il convient de diminuer l'efficace lancinante en la tenant, autant que faire se peut, à l'écart du modèle analytique[96]. Ce faisant, la subjectivité est perçue comme une force négative (en quelque sorte la «magie noire» de l'interprétation...) dont on cherchera à maîtriser l'aléatoire par l'élaboration de contre-feux théoriques visant à l'objectivité. Cette visée objective, aspirant à franchir les frontières du particulier pour accéder à la dimension du général, ne serait pas critiquable en soi (on verra même qu'elle est nécessaire) si elle ne s'accompagnait pas de cet anathème définitif jeté sur tout ce qui

[96] Même Stanley Fish, l'un de ceux qui sont allés le plus loin dans l'éminence du rôle attribué au lecteur (allant jusqu'à contester l'existence du texte tant que celui-ci n'est pas lu) doit se défendre contre ses détracteurs qui l'accusent de tomber dans l'«affective fallacy», et sa défense se ressent des principes qui le tiraillent : après avoir affirmé que l'objectivité du texte littéraire en tant qu'objet autonome et complet est une illusion, il s'empresse d'ajouter que «[a]nalysis in terms of doings and happenings is on the other hand truly objective because it recognizes the fluidity [...] of the meaning experience and because it directs us to where the action is – the active and activating consciousness of the reader.» (dans *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, p. 44) La transition entre les deux pans de son raisonnement me semble un peu abrupte, et le théoricien américain en sera parfaitement conscient qui tentera, quelques années plus tard, de remédier à cette articulation déficiente par l'entremise des «communautés interprétatives» dont je parlerai plus loin.

est *moi* (et la pudique substitution du «nous» de modestie au «je» réel de l'énonciation n'est qu'une, parmi d'autres, des manifestations superficielles de cette tendance à l'anathème qui refuse d'individualiser ce qui aspire à la reconnaissance de la communauté des chercheurs/lecteurs...). Plutôt que de condamner d'un geste péremptoire l'intervention du *sujet* lisant dans le domaine de l'analyse littéraire en éliminant du commentaire tout ce qui pourrait, de près ou de loin, signaler sa présence (donnant lieu à un commentaire pseudo-objectif que cette présence aura tôt fait d'investir par une porte dérobée, d'autant plus frondeuse qu'il la voulait discrète), il vaut mieux établir cette présence du sujet comme un postulat incontournable des théories de la réception, autour duquel se construira notre système. Semblables aux tenants d'un système ptolémaïque qui vouaient aux gémonies les élucubrations de quelques astronomes hérétiques, les théoriciens affidés sans réserves à l'objectivité souveraine refusent de voir dans le sujet lisant le centre avéré de l'interprétation, effrayés de se brûler les ailes à cette masse en fusion que l'on répugne à côtoyer. Pourtant, une fois établie cette révolution copernicienne qui redonne son ordre juste aux choses, il n'appartient qu'à l'astronome/chercheur de maîtriser l'énergie de cette source dévorante par diverses procédures de contrôle qui l'en éloignent, qui lui permettent de la canaliser ou qui détournent l'attention de l'observateur sur d'autres centres de signification plus aisés à manipuler : affirmer que le soleil est au centre de notre galaxie n'exige pas de braquer exclusivement le télescope de la recherche sur sa corolle brûlante, mais suggère une présence centralisatrice d'où émane la vie. Ainsi, la subjectivité ne doit pas être considérée comme une tare de l'analyse mais comme une donnée essentielle à l'activité humaine de lecture (aussi perfectionné soit-il, un ordinateur ne peut *lire* un texte littéraire, tout au plus le quantifier en établissant des listes de récurrences ou en y reconnaissant des schèmes préprogrammés); dans un même élan, l'objectivité ne peut être conçue comme une condition *a priori* de l'interprétation du critique, mais comme une construction *a posteriori* de son activité de lecteur. Ces deux affirmations, étroitement chevillées l'une à l'autre, doivent être posées en exergue du raisonnement alors que je m'apprête à décrire le modèle théorique selon lequel j'entends contribuer à une intégration *positive* de la subjectivité dans le contexte de l'analyse littéraire.

Le premier geste théorique qu'il s'agit de poser consiste donc à reconnaître l'existence d'un bagage empirique et individué qui accompagne le lecteur dans sa progression au travers du texte, susceptible d'infléchir la réception dans quelque direction que ce soit. Ce geste, je l'ai accompli plus haut en distinguant, à l'intérieur du répertoire lectoral, la catégorie des expériences proprement dites, placée sur le même plan que celle, plus généralement acceptable, de son savoir (linguistique, socioculturel et historique). Toutefois, si un premier pas consiste à reconnaître l'existence positive de données empiriques propres à chaque lecteur (ce que des théoriciens avaient déjà accompli à l'occasion de mises au point terminologiques préliminaires – voir l'«expérience de la vie» intégrée à l'horizon d'attente de Jauss, ou la «mémoire pragmatique» définie par Michel Charles), un second, beaucoup plus délicat à franchir, permettrait de faire jouer ces données à l'intérieur de la démonstration, comme leur statut semblerait l'exiger, comme la pratique herméneutique le leur refuse pourtant, désireuse de brider une subjectivité dont elle ne fait que tolérer la présence. Est-ce à dire qu'il faille sombrer dans un florilège d'impressions personnelles, alimentées par les échos qu'éveillent dans notre mémoire pragmatique et individuelle les événements, personnages, lieux, etc. décrits par le récit? Faudra-t-il imposer, dans notre commentaire, la révélation de détails impudiques, nécessaires à la compréhension des circonvolutions subtiles de l'interprétation? Je ne crois pas, bien sûr, qu'il s'agisse là d'une obligation, dès lors que l'on s'est fixé comme mandat de ne pas écarter de l'analyse la subjectivité comme une complice indésirable. En ce qui me concerne, la prise en compte concrète de cette subjectivité à l'intérieur de mon commentaire sur l'œuvre de Julien Gracq résidera dans un deuxième geste théorique, plus radical que le premier parce que rarement (jamais?) accompli par le critique, même s'il apparaît pour ma part d'une logique imparable dans le contexte du raisonnement : j'affirme donc, au seuil de cette étude, que «le lecteur» dont il sera question dans les pages qui suivent se confond avec ma propre personne, et je souhaite, pour la clarté du propos, décrire ce «lecteur» à la manière d'une fiche signalétique gracquienne :

Identification : LAVAL Cédric.

Époque : quaternaire récent.

Lieu de naissance : campagne.

Nationalité : expatrié à dominante française.

Profession : sans.

Activités : nombreuses.

Moyens d'existence : hypothétiques.

Bagage : sélectif, solide mais restreint (n'avait jamais entendu parler de Gracq avant de le lire!).

Sport pratiqué : critique – somnambulisme.

Je pourrais m'étendre davantage en décrivant les éléments constitutifs de mon répertoire lectoral, mais craindrais trop de substituer à cette thèse académique un véhicule autopromotionnel hors de propos; qui plus est, je crois ces quelques indications suffisantes pour dessiner la silhouette du «moi» qui vient livrer ici le résultat de ses recherches/lectures, l'important résidant dans cette pétition de principe («le lecteur» = Cédric LAVAL) plus que dans un autoportrait complaisant, nécessairement incomplet. Au su de cette pétition de principe, il apparaît clair, je l'espère, que le lecteur dont la présence dominera les pages suivantes n'est pas une entité narratologique fixée à l'intérieur des limites du texte, pas plus qu'il ne désigne une structure implicite en attente d'être activée par le processus de la lecture[97] : le lecteur des récits de fiction de Julien Gracq est un lecteur empirique (sans quoi la réalité se définirait encore dans les seules limites d'une immanence que j'ai souhaité transgresser pour laisser parler l'empirie du lecteur) interagissant avec le texte littéraire, qui se modélise en fonction des effets que le texte produit sur lui davantage qu'en termes de structure apriorique et désincarnée. Précisons également qu'il pourra m'arriver, à quelques reprises, d'élargir la perspective individuelle de la lecture en avançant des hypothèses qui se rapportent à des catégories de lecteurs plus spécifiques : à cette occasion, je préciserai en toutes lettres la catégorie de lecteurs qui est visée (le «lecteur francophone», le «lecteur féru de peinture»...), en restreignant au possible ces affirmations généralisantes qui n'ont pour elles qu'une forte dose de probabilité intuitive n'abusant pas (trop), je l'espère, d'un pouvoir assertif inhérent à

[97] On reconnaîtra ici le concept d'«implied reader», défini par Wolfgang Iser comme «a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him. [...] The implied reader designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text.» (dans *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, p. 34)

l'exercice critique. Précisons encore que je citerai à plusieurs reprises d'autres exemples de réceptions individuelles (même si elles ne s'avouent pas toujours comme telles...) empruntées le plus souvent aux ouvrages critiques déjà écrits sur Julien Gracq, aux articles de presse publiés à la sortie de ses romans, de même qu'au cercle de lecteurs empiriques gracquiens auxquels j'ai pu avoir accès. L'essentiel étant de se rappeler que ces différents «témoignages» convoqués au fil de la réflexion gravitent autour d'une expérience centralisatrice qui donne son impulsion à la lecture et la nourrit en profondeur...

Parvenu à ce point de la déclaration de principe qui gouverne ma démarche, on est en droit de s'interroger à juste titre sur sa visée objective, dont je soulignais la nécessité quelques lignes plus haut : en renonçant au masque de la pudeur et de l'impersonnalité, en individualisant de manière aussi franche une expérience primordiale pour éviter de la réduire à une interaction obligatoire qui sape la crédibilité d'une analyse par ailleurs passionnante (l'œuvre critique de Riffaterre offre des exemples parfaits de ces analyses proprement *incroyables*), ne risque-t-on pas de verser dans un excès contraire, qui décourage toute forme de communication avec la sphère du général, rendant cette interprétation autarcique et fragile, aussi fragile et transitoire que la rose de Malherbe qui dure, comme l'on sait, ce que dure la parole, l'espace d'une énonciation? Il est plusieurs façons de répondre à ce nouveau dilemme, mais toutes se confondent avec le troisième geste théorique qui assurera sa légitimité à ma démarche : celui de son assomption «objective» lui permettant de briser l'étroit corset de «l'impression personnelle». L'une des stratégies efficaces qui contribue à cette assomption réside dans le mouvement de va-et-vient qui s'établit entre les économies de la progression et de la compréhension (voir l'introduction), dans le prolongement duquel s'inscrit ma «lecture littéraire» des récits gracquiens : tandis que la progression dans le texte laisse la part belle aux impressions subjectives du lecteur, l'étape de la compréhension vise à canaliser cet élan subjectif en proposant des méthodes, en recourant à un appareil terminologique rigoureux, en accédant à la distance du regard rétrospectif et organisateur qui instille dans l'interprétation des garanties d'«objectivité». Si j'encadre en cet instant «l'objectivité» de guillemets, c'est pour mieux souligner l'infléchissement que doit subir le terme dans le contexte de mon analyse, où il désigne autant un rapport qualitatif avec l'objet décrit que la sanctification

quantitative de l'interprétation (où la catégorie de l'individuel tendra à se dissoudre dans celle du général). De fait, moins qu'une «personnalisation» de l'analyse, dont il est impossible de faire abstraction dès lors que l'on y fait jouer, d'une manière ou d'une autre, le pôle de la réception, ce qu'il faut redouter par-dessus tout, c'est la parcellisation infinie des lectures d'un même texte où risque de se diluer la pertinence même de l'acte interprétatif, voire celle de l'institution critique dans son fondement. Afin de contrecarrer une telle dérive, la notion d'«interpretive communities» me semble bienvenue. C'est à Stanley Fish que l'on doit cette notion théorique[98], élaborée en réponse aux accusations de relativisme absolu qui paraissait menacer sa démarche herméneutique. Par ce nouvel apport critique à l'ensemble des théories de la réception, s'affirme de nouveau la place centrale de l'acte de lecture dans le processus de constitution du sens, et le critique américain participe de ce mouvement, qui conteste l'antériorité de principe du texte littéraire en insistant sur le fait qu'il se construit en même temps qu'on le lit. Seules sont antérieures à l'acte de lecture les stratégies interprétatives qui conditionnent sa réalisation et lui donnent sa forme. Le rôle du lecteur critique consiste alors à prendre conscience de ces stratégies interprétatives qui gouvernent sa lecture en l'intégrant à l'intérieur de communautés dont les cadres sont suffisamment généraux pour limiter l'action de sa subjectivité[99] : en ce qui concerne ma lecture des ouvrages de Gracq, j'ai tenté de définir, dans mon introduction, les grandes lignes de la (des) communauté(s) interprétative(s) qui me gouverne(nt), à la croisée de la narratologie et des théories de la réception, qui accordent une place importante à la dimension dialectique de l'expérience de lecture (dialectique globale entre le texte et son lecteur, dialectique des économies de lecture et des perspectives associées). Pourtant, si le concept de Stanley Fish me semble très opératoire dans le sens d'un contrôle de la subjectivité du lecteur, je prendrai quelque distance avec le principe absolu d'antériorité qui domine la définition de ces communautés interprétatives. Selon moi, la subjectivité d'une interprétation est non seulement réduite en amont de la lecture par les stratégies interprétatives que l'on partage

---

[98] Voir en particulier l'article «Interpreting the Variorum» dans *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, pp. 147-173.

[99] Une «interpretive community» se définit par un certain nombre de stratégies antérieures au texte littéraire : «they are the shape of reading, they give texts their shape, making them rather than, as it is usually assumed, arising from them.» (voir *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, p. 168)

avec un groupe donné, lui conférant un cadre qui sache la contenir, mais aussi et surtout *en aval par la cristallisation positive des opinions autour de cette même interprétation.* S'il existe bien des stratégies antérieures à l'acte de lecture qui tendent à diminuer les risques d'un relativisme absolu, la véritable communauté interprétative se constitue après la proposition herméneutique du critique, lorsque la sanctification des lecteurs vient diminuer, par la loi du nombre, l'arbitraire de l'individu. Dans cette perspective, la subjectivité inhérente à l'acte herméneutique (quoi qu'il fasse, le critique sera toujours un *sujet* lisant) n'a plus de quoi souffrir les foudres de l'intransigeance : non seulement elle est limitée par le texte et les stratégies interprétatives qui gouvernent la lecture, mais elle s'ouvre également sur un «après» qui peut en diminuer singulièrement l'arbitraire en la faisant accéder à l'espace de la communauté. J'ai conscience de proposer ici une thèse qui soulève autant de questions qu'elle ne contourne de problèmes et il n'est pas possible, dans les limites qui me sont imparties, d'y répondre de manière exhaustive. S'il apparaît légitime de s'interroger sur les critères permettant d'en arriver à une «sanctification des lecteurs», à cette «loi du nombre» qui diminue l'arbitraire de la subjectivité, on ne peut que suggérer, dans l'espace de ces quelques lignes, des principes généraux susceptibles d'orienter la réflexion : je songe en particulier à certains principes que des théories récentes ont mis en avant pour juger de l'«acceptabilité» d'une interprétation, comme le principe de cohérence[100] ou celui d'économie, qui en découle parfois[101]. Pour l'heure, l'essentiel se situe ailleurs, dans la réarticulation de la problématique littéraire en regard du sujet lisant, où la subjectivité serait de l'ordre du donné et l'objectivité de l'ordre du construit : si l'on ne peut faire abstraction de la première sans nier l'essence même de l'expérience de lecture, on peut faire jouer la seconde en amont de cette expérience (dans les stratégies méthodologiques qui tracent le cadre de notre communauté), pendant la

---

[100] Ce principe est mis en avant par Michel Charles dont le modèle procède par hypothèses successives permettant de construire une cohérence provisoire susceptible d'être améliorée par paliers. Il est important de souligner que le but du chercheur n'est pas d'atteindre à une vérité du texte : "la cohérence proposée n'est qu'une construction intellectuelle du critique, en aucun cas elle n'est la cohérence du texte.» (dans *Introduction à l'analyse des textes*, p. 72).

[101] C'est le second principe qui domine la méthode de Michel Charles : «rendre compte le plus économiquement possible du plus grand nombre d'éléments possibles du texte» (*Ibid.*, p. 72). Mais on le retrouve également sous la plume de Richard Saint-Gelais, sous la forme légèrement modifiée de la «rentabilité», déterminée par «des considérations économiques, par la recherche d'un rapport optimal entre

lecture (en reconnaissant le caractère objectif de certaines structures textuelles) ou en aval de celle-ci (lorsqu'une nouvelle communauté se forme autour de la proposition herméneutique du critique).

Sur la base de ce qui précède, il est légitime de réévaluer les réticences graphiques exprimées envers la réalité sous forme d'italiques ou de guillemets par un grand nombre de théoriciens. Replacées dans un contexte théorique qui se nourrit des dogmes antiréférentiels de la linguistique et d'une désaffection à l'égard de la démarche réaliste, ces réticences sont la marque d'un corset trop étroit qui laisse peu de latitude au critique : sans doute les théories les plus novatrices sont-elles condamnées, dans leurs premières années d'existence, à une discipline quasi tyrannique, à un absolutisme de façade pour mieux s'imposer dans la sphère institutionnelle, quitte à revenir par la suite sur certains anathèmes trop rapidement prononcés (l'évolution de Roland Barthes étant sur ce point exemplaire à plus d'un titre). Près de quarante ans après l'envol de la Nouvelle Critique, il me semble que l'anathème porté contre la réalité peut être levé sans scrupules, comme nous y convient depuis vingt ans les théories de la réception sans oser le clamer trop fort (les alliés d'hier ne voulant pas devenir les ennemis d'aujourd'hui)... peut-être même sans en prendre pleinement conscience. L'ouverture de la théorie sur le lecteur nous permet de réintroduire dans le champ littéraire ce que la mort de l'auteur semblait avoir condamné : un référent empirique qui participerait de l'analyse au même titre que les structures immanentes du texte. Cette réintroduction ne peut se faire qu'à certaines conditions : il faut séparer les versants ontologique et poétique de la *mimésis* pour ne pas sombrer dans une confusion préjudiciable au potentiel heuristique de la réalité (étant entendu qu'il n'y a de réalité au sens épistémologique du terme qu'accessible au travers du langage); il faut opérer un déplacement du référent empirique en le faisant porter sur l'expérience du lecteur et non sur cette illusoire[102] empirie (contexte historique, vie de l'auteur...) que l'on croyait être à l'origine du roman; il faut accepter, dans la définition de la réalité telle que

---

ce qu'il faut élaborer en lisant et ce que cela apporte à l'intelligence du texte.» (dans *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, pp. 70-71)

[102] Illusoire non parce qu'elle n'a jamais existé, mais parce qu'elle n'existe plus et n'est donc plus accessible comme telle (à supposer qu'elle ait jamais pu être accessible, même aux contemporains de Balzac...).

la convoque la littérature, une mixité fondamentale entre les structures textuelles et les expériences du lecteur, entre les stratégies intratextuelles et celles, antérieures au texte, qui ne peuvent être commandées par lui. Osons une dernière alternative : entre l'objectivité et la subjectivité. Le deuxième terme de cette alternative ne doit pas faire hésiter la plume du chercheur au moment où il s'écrit : parce qu'aucun ordinateur ne pourra relever, dans l'analyse d'un roman, des effets de sens propres au *tremblé* de l'expérience humaine, parce que le phénomène de la lecture ne peut se réduire à des paramètres observables en laboratoire, il est inévitable que le critique, tout scientifique qu'il se veuille, rencontre dans sa démarche l'ombre du sujet. On peut s'en écarter ou la conjurer par des instances abstraites, mais jamais on ne peut la réduire (au sens martial du terme). Dans un mouvement paradoxal qui n'est pas sans ironie, la réception irréductiblement subjective d'un texte littéraire trouvera sa sanction dans la réception pseudo-objective de la communauté interprétative qui devra se prononcer sur la proposition herméneutique du critique.

III) HYPOTHÈSES NÉGATIVES ET PROPOSITIONS : LA DÉRÉALISATION COMME PHÉNOMÈNE INTERSTITIEL

Au terme de la seconde étape qui m'a conduit à séparer les versants ontologique et poétique d'une problématique pluriséculaire afin de postuler des liens renouvelés entre la littérature et un référent extratextuel (mais non pas extralinguistique), j'ai pu définir la réalité sur laquelle vont agir les procédés de déréalisation à l'œuvre dans le roman : fondée par le texte, elle se constitue pleinement dans l'acte de lecture qui l'enrichit grâce à l'appareil référentiel du sujet lisant. Elle est de nature mixte, à la fois immanente et extratextuelle, objective dans son versant rhétorique et subjective dans le rapport qu'elle entretient avec le lecteur. Cette mise au point terminologique ne concerne toutefois qu'un des sèmes relevés en commun dans les définitions du concept de déréalisation. Il reste à préciser quelle est la nature de cette déformation que la déréalisation opère sur la norme telle que je l'ai définie. Il s'agira d'éviter la tendance naturelle qui voudrait faire de cette déformation une déviance aux connotations négatives, en se rappelant que Freud avait su élever la notion au rang de mécanisme de défense de notre conscience, en se rappelant aussi que les surréalistes en ont fait un instrument privilégié sur la voie qui mène à la surréalité.

Pour rester cohérent avec l'affirmation de mixité qui gouverne la réalité, il convient de poser d'abord que la déréalisation est à la fois produit du texte et effet de lecture. Au-delà des implications méthodologiques certaines, mises en valeur dans mon introduction ainsi que dans les pages qui précèdent (l'alliance «contre nature» de la narratologie, science du texte narratif, et de la phénoménologie, théorie de la réception), cette double orientation de la déréalisation peut aussi lui permettre de revêtir deux dimensions, selon qu'elle agit sur le personnage *à l'intérieur de la diégèse*, ou sur le lecteur pendant le processus de sa lecture. Bien sûr, la déréalisation intradiégétique ne nous concerne pas directement dans la mesure où elle relève directement de la sphère psychologique que j'ai évoquée plus haut : le personnage subit alors la «perte du sentiment de familiarité avec son environnement». Surtout, un danger insidieux guette l'analyse engagée dans une perspective double, à la fois intradiégétique et extradiégétique : celui qui viserait à établir

une correspondance abusive entre les perceptions déréalisantes/déréalisées du personnage gracquien et la réception troublée du texte par son lecteur. Abusive, cette correspondance l'est à plusieurs titres, d'abord parce qu'elle tient pour acquise l'identification douteuse des réactions du lecteur avec celles du personnage (suffit-il qu'Aldo soit exalté à l'intérieur du *Rivage des Syrtes* pour que je ressente de la même façon cette exaltation?), ensuite parce qu'elle transcende des frontières tenues pour imperméables dans l'analyse narratologique, à savoir les frontières qui séparent le texte de son extérieur. Il est clair, je l'espère, que ma démarche théorique vise à établir une circulation entre ces deux domaines, sinon à contester la fermeté de leurs frontières, mais il ne faut pas se réclamer de cette circulation pour verser à nouveau dans l'illusion mimétique qui proclamerait sans restriction le rapprochement des deux domaines. S'il m'arrivera de convoquer dans l'analyse les perceptions du personnage gracquien afin de les mettre en résonance avec l'expérience de la lecture, il ne faudra pas perdre de vue que cette mise en résonance s'effectue sur la base d'une distinction entre le lectant et le lisant (spécifiée, on le verra plus loin, par celle qui sépare la perspective interne de la perspective externe), ce dernier désignant la part du lecteur victime de l'illusion romanesque, susceptible par conséquent de favoriser une transgression des frontières entre la fiction et le réel, entre l'intratextuel et l'extratextuel, entre la déréalisation perçue par le personnage gracquien et celle qui émerge au fil de la réception : on comprendra toutefois que je n'aurai recours à une telle transgression qu'à de rares occasions, essentiellement commandées par une perspective thématique avec laquelle je saurai prendre mes distances en temps voulu.

Par-dessus tout m'intéresse donc la déréalisation lorsqu'elle perturbe nos repères de lecture et devient un effet *hors* du texte programmé *dans* le texte. Pour essayer de mieux cerner cet effet de lecture produit par le texte, je propose d'emprunter d'abord la voie des hypothèses négatives en précisant ce que *n'est pas* la déréalisation, contre toutes les conclusions hâtives auxquelles nous serions tentés d'accéder. Une première tentation contre laquelle je voudrais prévenir ma démarche consiste à mettre en parallèle la déréalisation et «l'effet de réel» tel qu'il a été défini par Roland Barthes. On sait que le critique français désigne par ce terme tous les détails en apparence inutiles au roman qui

servent à dénoter le réel et contribuent à l'émergence du réalisme moderne[103]. Ce réalisme moderne repose sur une nouvelle conception du vraisemblable, non plus ce vraisemblable ancien que l'on faisait dépendre de la *doxa*, de l'opinion majoritaire (comme c'était le cas dans la poétique aristotélicienne), insoucieux de la notation vraie, parcellaire et «inutile», non plus ce vraisemblable assujetti aux seules «règles génériques du discours[104]», mais un vraisemblable qui fusionne des «contraintes esthétiques» (par lesquelles le modèle de la description se prête à des figures de rhétorique répertoriées) aussi bien que des «contraintes référentielles» («en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave[105]»). Dans cette perspective, lorsque les effets de réel sont contredits dans leur déploiement par des éléments textuels qui désignent la fiction comme telle, le démon de l'étymologie nous tente qui veut y voir l'expression privilégiée du phénomène de déréalisation[106]. À l'«effet de réel» qui fonde le réalisme s'opposerait ainsi un «effet de déréalisation» qui désignerait la fiction. Bien sûr, cette vue de l'esprit est par trop réductrice en ce qu'elle tire sa conclusion d'une prémisse mimétique dont on a vu qu'elle ne correspondait pas à notre démarche. Le «texte déréalisé» ne s'oppose pas au texte réaliste en proportion de sa plus ou moins grande conformité au réel, car cela reviendrait à poser ce même réel comme une norme absolue et accessible au lecteur, à partir de laquelle pourrait se construire la réalité fictionnelle (postulat dont on a dénoncé plus tôt le parti pris ontologique). Cette affirmation a le mérite de nous protéger contre une autre tentation qui voudrait faire des contes merveilleux ou des récits de science-fiction un espace propice à l'effusion des procédés de déréalisation. À rebours de cette idée trop rapidement admise, de tels récits sont peut-être moins que d'autres soumis aux procédés de déréalisation, dans la mesure où l'horizon d'attente du lecteur intégrera des données génériques qui participeront à la

---

[103] Voir son article intitulé «L'effet de réel», recueilli dans le collectif *Littérature et réalité*.

[104] R. Barthes, «L'effet de réel», p. 84.

[105] *Ibid.*, p. 86.

[106] Il me semble que Jean-Yves Tadié cède à cette tentation lorsqu'il accole au terme de «déréalisation» une apposition (du moins peut-on la lire comme telle) aux implications très fortes : «le renoncement à l'illusion référentielle» (dans *Le Récit poétique*, p. 24). D'un côté nous aurions les récits réalistes, qui font un usage immodéré des «effets de réel» afin de perpétuer chez le lecteur l'illusion du mimétisme entre la fiction et le réel, de l'autre les récits poétiques qui renoncent à cette illusion en faisant jouer dans leurs pages les procédés de déréalisation. De la même façon, Jacques Allard met en parallèle une «orientation romantique,

construction d'une réalité spécifique, diminuant d'autant les possibilités de déformation engendrées par de tels procédés. Si l'on inscrit la déréalisation dans une antithèse trompeuse avec le réalisme, et que l'on veut opposer les récits réalistes à ceux qui relèvent des genres du merveilleux et de la science-fiction, la déréalisation court le risque de s'annuler en devenant la norme du point de vue de la réception : l'ogre chaussera toujours sans surprise ses bottes de sept lieues, et il sera dans l'ordre des choses que les singes gouvernent un jour notre planète. Plus nuancée doit être notre attitude à l'égard du fantastique : certains de ses effets peuvent coïncider avec des procédés déréalisants étudiés dans la suite de cette thèse (en particulier la confusion des frontières entre rêve et réalité)... mais il faut préciser que j'envisage ici le fantastique comme un effet de lecture et non comme un genre, dans la mesure où un texte littéraire clairement identifié par son appartenance au genre fantastique aura tendance à neutraliser les phénomènes de déréalisation, de la même façon que les genres connexes du merveilleux et de la science-fiction (à ce titre, l'efficacité déréalisante d'*Au Château d'Argol* me semble largement diminuée par l'«Avis au lecteur» qui le précède et l'inscrit dans la lignée des romans gothiques et autres contes d'Edgar Allan Poe[107]).

En prenant mes distances avec l'effet de réel barthésien, en refusant de cautionner un rapprochement paresseux entre le concept de déréalisation et les genres antiréférentiels du merveilleux ou du fantastique, il apparaît clairement que la déformation engendrée par la déréalisation ne peut être réduite à une déformation de la *mimésis*. Surtout, cette première hypothèse négative s'accompagne d'une mise en perspective de la notion de vraisemblable qui hante le discours critique sur le réalisme et informe de même l'article de Roland Barthes sur l'effet de réel. Il est permis de lire dans sa conception d'un vraisemblable moderne la trace d'une scission entre «genetic realism» (selon que l'on privilégiera, comme Zola, les contraintes référentielles) et «formal realism»[108] (selon que

---

antiréaliste» et des «effets déréalisateurs [...], ne reflétant pas les sentiments et la vie réelle» (dans «Profil d'une nouvelle littérature», p. 495).

[107] «Puissent ici être mobilisées les puissantes merveilles des Mystères d'Udolphe, du château d'Otrante, et de la maison Usher pour communiquer à ces faibles syllabes un peu de la force d'envoûtement qu'ont gardée leurs chaînes, leurs fantômes, et leurs cercueils», écrit Julien Gracq dans l'«Avis au lecteur» d'*Au Château d'Argol* (p. 5).

[108] Pour une description précise de ces deux branches issues de la doctrine réaliste, voir D. Villanueva, *Theories of Literary Realism*.

l'on s'attachera par-dessus tout, comme Flaubert, aux contraintes esthétiques). Dans ce dernier cas, le vraisemblable se construira selon les règles internes du roman :

> Le récit fait le vrai auquel il dit obéir, qu'il affirme représenter, comprendre ou étudier; il remplit lui-même les conditions de sa propre réalité; il feint de renvoyer à un modèle étranger, mais ne fait que se conformer au plan de vérité qu'il propose et dont il établit les modalités. [...] La vraisemblance est [...] l'allure de la fable. Celle-ci suppose représentation, mise en vérité, *mime*[109].

De cette conception «moderne» du réalisme et de la vraisemblance, retenons le principe de cohérence interne qui informe aussi ma réflexion dans la mesure où chaque texte établit les frontières et les conditions de représentation de sa réalité diégétique, à partir desquelles va se déployer notre expérience de lecture. Cependant, il faut savoir rester prudent lorsque l'on en vient à situer les concepts de vraisemblance et de déréalisation l'un par rapport à l'autre, et résister à une démarche réductrice qui voudrait faire des entorses à la vraisemblance textuelle l'expression manifeste d'un procédé déréalisant. Cette démarche aurait, entre autres inconvénients, celui de transformer le travail du critique en un relevé quelque peu mesquin, traqueur impitoyable des invraisemblances textuelles, substituant à *la mimésis* traditionnelle, fondée sur le modèle du réel, une *mimésis* tout aussi arbitraire qui se situerait par rapport à un modèle rhétorique idéal. Surtout, cette démarche se condamnerait peu ou prou à une immanence de principe selon laquelle le texte deviendrait à lui-même son propre critère de vraisemblance, quand j'ai insisté plus haut sur l'incomplétude fondamentale de la réalité textuelle lorsqu'elle n'est pas actualisée par une expérience de lecture.

Il faut donc revenir au lecteur pour décrire en quoi la réalité peut être soumise à des procédés déréalisants, en tenant compte tout particulièrement de cette notion d'horizon d'attente qui fait contrepoids à la tentation d'immanence initiée par les structures textuelles. Les entorses à la logique narrative ne peuvent suffire à catégoriser les procédés de déréalisation, car ces mêmes entorses peuvent trouver une place dans le système de

---

[109] C. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, p. 245.

références propre au lecteur (pour un lecteur ayant intégré dans son répertoire une connaissance même sommaire du Nouveau Roman, la lecture d'un ouvrage de Robbe-Grillet met en jeu un horizon d'attente bien spécifique par rapport auquel les entorses à la vraisemblance constituent moins une perturbation dommageable de l'acte de lecture qu'une condition essentielle à sa réussite). De même, il ne faut pas déséquilibrer la démarche dans un sens différent, en faisant porter entièrement les procédés de déréalisation sur des effets de surprise générés par le texte dans le courant de la lecture. On connaît mieux, notamment grâce aux travaux de Umberto Eco, les différents niveaux de coopération textuelle qui signalent l'activité du lecteur dans le texte. Par exemple, interviennent dans la lecture des «opérations interlocutoires» désignées sous le nom d'«extensions parenthétisées», selon lesquelles le lecteur assume provisoirement une identité entre le monde de l'énoncé et son monde empirique jusqu'à ce que le texte confirme ou infirme ces hypothèses de départ (et l'on voit comment peut s'introduire ici un dialogue entre le texte et le référent). De manière encore plus spécifique, le lecteur contribue à la construction de la réalité par tout un jeu d'inférences fondées sur des scénarios stéréotypés (stéréotypes empruntés au quotidien ou à la littérature), et se livre à une série de prévisions qui enrichissent les représentations gouvernées par le texte d'un «état de choses possibles» :

> Le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui *devrait* correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision[110].

On comprend mieux, à partir de ces éléments théoriques, comment le lecteur peut être déstabilisé dans son activité de coopération textuelle lorsque le narrateur infirme brutalement l'extension parenthétisée du lecteur (un exemple probant de cette infirmation est fourni par Vincent Jouve lorsqu'il fait référence à un extrait de *La Planète des singes* dans lequel le lecteur découvre que les personnages anthropomorphes, spontanément

---

[110] U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, p. 88.

assimilés à des êtres humains, ne sont en fait que des primates[111]) ou contredit ses prévisions avec une délectation presque moqueuse (*Le Drame parisien* analysé par Eco fournit un bon exemple de cette contradiction). Pourtant, je ne crois pas qu'il faille tomber dans le piège facile qui ferait de ces effets de surprise une manifestation privilégiée de la déréalisation. En effet, si l'on envisage l'horizon d'attente dans la perspective dynamique qui est la sienne, il est dans sa nature d'être soumis à des contradictions, réajustements, transformations, puisque ce sont ces mêmes transformations qui permettent de juger de la valeur esthétique d'une œuvre. Hans-Robert Jauss a clairement analysé le fonctionnement de ce «changement d'horizon» en montrant comment «le caractère proprement artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qui la sépare, à son apparition, de l'attente de son premier public[112]». Dans cette perspective historiciste, il apparaît problématique de lier la déréalisation à une manifestation d'étonnement et de perplexité, quand ces manifestations sont la source même de toute expérience esthétique conduisant le lecteur à modifier son horizon d'attente. De même, si l'on resserre l'attention sur les effets de surprise ponctuellement créés par la contestation des inférences du lecteur, le même constat s'impose, qui fait de ce mécanisme une norme de fonctionnement trop répandue pour être retenue comme un critère suffisant de déréalisation (et l'on peut se demander quel plaisir de lecture procurerait un texte dont le déroulement transparent serait prévisible de la première à la dernière page du roman). Il faut donc chercher ailleurs les manifestations exemplaires de la déréalisation dans le texte.

Pour avancer dans la recherche, il convient d'introduire ici la notion fondamentale de «niveau textuel», grâce à laquelle je compte préciser le fonctionnement des procédés de déréalisation à l'intérieur du texte littéraire. Avant même d'être cernée par une définition, cette notion fait surgir des obstacles qui remettent en cause sa légitimité. En premier lieu, est-il seulement possible de décrire des «niveaux textuels» à l'aide de critères

---

[111] Voir V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, pp. 37-39.

[112] Selon Jauss, [o]n appelle 'écart esthétique' la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un 'changement d'horizon'" (*Pour une Esthétique de la réception*, pp. 53-54).

suffisamment objectifs pour rencontrer l'expérience du plus grand nombre de lecteurs (une question qui hante, on l'a vu, toute recherche inscrite dans la perspective des théories de la réception – et même, aurais-je tendance à croire, toute recherche à vocation théorique dans le domaine de la littérature – et sur la résolution de laquelle je ne reviendrai pas ici)? En second lieu, une nouvelle attaque peut consister à dénoncer l'arbitraire de ces divisions opérées dans le texte, de ces coupes parfois brutales qui servent à poser les limites des différents «niveaux textuels» et qui agressent le texte perçu comme une totalité. Cette critique nous concerne d'autant plus qu'elle est reprise par Julien Gracq dans certains de ses commentaires sur l'acte interprétatif qui gouverne la lecture d'un roman. Il ne nie pas l'existence de ce qu'il nomme des «niveaux de sens» à l'intérieur du roman, mais il s'oppose à l'utilisation qui en est faite par la critique. En particulier, il dénonce le caractère dissécatoire de l'acte critique, si violemment hostile à l'impression indivise que produit l'œuvre littéraire sur le lecteur :

> ainsi, la richesse d'un livre tient-elle moins à la multiplicité consciemment enregistrée de ces «niveaux de sens» qu'à l'ampleur de la résonance indivise qu'ils organisent autour du texte au fur et à mesure de la progression de la lecture. Le refus de toute séparation, l'impérialisme du sentiment global, qui font de toute lecture vraie d'un roman une totalisation indistincte, y amènent à prévaloir très généralement, sur le plaisir intellectuel de la compréhension, qui disjoint, la jouissance fondamentalement unitaire qui naît de l'écoute d'une symphonie[113].

Afin de donner plus de poids à son argumentation, Julien Gracq convoque, avec une efficacité certaine, la métaphore musicale qu'il se plaît à filer dans le texte pour donner un équivalent formel à cette «résonance indivise» dont il exalte les vertus. En d'autres lieux, il privilégie la métaphore électromagnétique («Vous démontez des rouages qui s'imbriquent, mais comment en sort-il du *courant*? et pourquoi telle autre machine, non moins fortement, intelligemment agencée, n'en produit-elle pas?[114]») qui lui sert encore de repoussoir à l'acte critique, orienté de nature vers la décomposition du texte. On voit donc émerger, dans le discours de Gracq, deux pratiques de lecture aux tendances

[113] J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, pp. 633-634.
[114] *Ibid.*, p. 677.

opposées : la première est unifiante et veut atteindre à cette «essence pressentie de l'œuvre» sous le contrôle de laquelle «l'ouvrage a été conçu et exécuté[115]», la seconde est agressante et son objet d'étude n'est plus qu'un corps mort dont on a isolé les différentes composantes. Les deux pratiques ne peuvent se rejoindre que dans une lecture impressionniste de l'œuvre littéraire, consistant en la juxtaposition de remarques dont «la justesse immédiate» se mesure à «une observation presque ponctuelle[116]» d'un aspect limité du texte littéraire.

Bien sûr, il est possible de relativiser la portée de cet argument en le replaçant dans la lignée des procès d'intention traditionnellement intentés à la critique par des Créateurs dédaigneux d'une activité qui les écorche parfois. Avec un art de la formule brillamment consommé, Julien Gracq s'est souvent associé à ce procès d'intention, qui a pour lui de faire valoir les droits d'un écrivain dévoué à la défense de son œuvre comme un père à celle de son enfant, qui tend néanmoins à verser dans la caricature (c'est peut-être le prix à payer en retour de l'efficacité des aphorismes percutants) en passant outre les intentions respectables de la critique. Sans vouloir pénétrer trop avant dans le débat, on peut admettre que le critique littéraire est souvent porté à fixer son attention sur un objet d'étude dont il reconnaît la valeur et respecte l'intégrité[117], indépendamment des manipulations qu'il lui fait subir. On peut regretter la sécheresse du «bricolage» structuraliste ou la fragmentation extrême auquel le livre le «démontage» sémiotique, mais on ne peut se prévaloir de l'austérité de ces méthodes pour condamner *a priori* les résultats auxquels elles aboutissent. En effet, le travail de décomposition qu'elles opèrent sur le texte répond à une tentation scientifique de la critique littéraire dont on peut contester la réussite ultime mais qui demeure respectable dans ses intentions. À trop vouloir condamner de semblables aspirations à la méthode, une belle plume et un minimum de sensibilité suffiraient à la critique d'un texte littéraire et nous n'aurions besoin d'autres outils que nos impressions de lecture consciencieusement enregistrées tout au long de l'œuvre parcourue : il n'est pas sûr que cet impressionnisme aléatoire soit

---

[115] J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, p. 676.
[116] *Ibid.*, p. 681.
[117] Il faut bien sûr faire la distinction entre critique académique et critique journalistique, celle qui consiste à donner son opinion sur les sorties littéraires du moment. Cette distinction ne s'établit pas toujours de manière claire dans les propos fragmentés de Julien Gracq, ce qui complique la tâche du commentateur.

plus respectueux du texte littéraire qu'un démontage méthodique des rouages qui lui permettent de fonctionner...

Surtout, le reproche adressé par Julien Gracq à la critique, selon lequel elle ne respecterait pas la «résonance indivise» du texte littéraire et demeurerait étrangère à la conscience de sa totalité, me semble biaisé par le regard rétrospectif du Créateur qui contemple l'œuvre dans son achèvement, et qui ne correspond pas à la réalité de l'expérience de lecture dont la norme fonctionnelle consiste de *facto* à découper le texte littéraire en différentes plages temporelles dont le nombre varie selon la longueur du roman. Dans cette perspective, «le caractère rigidement global de l'impression de lecture[118]» me semble contesté par la nature fragmentaire de l'expérience qui y préside. On touche ici à un point essentiel de la notion de «niveau textuel» telle que je veux la définir : elle fait appel à une métaphore d'ordre spatial, héritée de cette conception architecturale du texte qui traverse tout le discours critique sur la littérature, mais elle ne se départit jamais de la dimension temporelle qui imprègne la lecture, et que les théoriciens de la réception n'ont pas manqué de souligner avec vigueur[119]. Tout comme la réalité telle que je l'ai cernée plus haut, la notion de «niveau textuel» se situe donc à la croisée du texte et du lecteur : elle est commandée par un arrangement spatial des mots, phrases, paragraphes, chapitres du roman, mais elle ne trouve son efficace que replacée dans le courant temporel de la lecture.

Au moment où je m'apprête à désigner les «niveaux textuels» sur lesquels va s'appuyer la présente étude, il n'est pas inutile de préciser que cette notion n'est pas nouvelle et que nombreux sont ceux qui, avant moi, l'ont intégrée à leur discours théorique, quoique dans des optiques parfois différentes. L'analyse structurale des récits telle qu'elle est définie

---

[118] J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, p. 676.

[119] Songeons par exemple à Umberto Eco selon qui «la coopération interprétative s'effectue *dans le temps* : un texte est lu pas à pas. C'est pourquoi la fabulation 'globale' (l'histoire racontée par un texte cohérent), même si elle est conçue comme finie par l'auteur, se présente au Lecteur Modèle comme en devenir : il en actualise des portions successives.» (dans *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, pp. 145-146) De manière aussi nette, Stanley Fish explique que «the basis of [his] method is a consideration of the *temporal* flow of the reading experience, and it is assumed that the reader responds in terms of that flow and not to the whole utterance.» (dans *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, p. 27)

par Barthes dans son célèbre article de 1966[120], distingue trois niveaux (les niveaux des fonctions, des actions, de la narration) qui fournissent un premier cadre à la démarche du critique. Dans le rapport confraternel qui l'unit au structuralisme, la sémiotique adopte aussi le terme de «niveaux», plus précisément de «niveaux de signification» allant du plus abstrait au plus concret (les niveaux des «*structures sémantiques élémentaires,* des *structures actancielles et modales,* des *structures narratives et thématiques,* et des *structures figuratives*[121]»). Dans le prolongement des arguments qui légitiment l'utilisation d'une telle notion, il n'est pas inutile de constater qu'un sémioticien aussi éminent qu'Umberto Eco est conscient des divisions contestables qu'elle opère dans l'œuvre littéraire, en vertu du principe qu'«un texte n'a pas de niveaux: ce qui existe a déjà été généré.» Mais quelque contestable qu'elle puisse être, cette notion doit être considérée pour ce qu'elle est vraiment, c'est-à-dire «une notion théorique, un schéma métatextuel[122]» qui n'a pour seule ambition que de favoriser l'exercice du critique. Au-delà de ces approches structuraliste et sémiotique dont l'ambition scientifique et les efforts de nomenclature s'accommodent bien d'une telle notion, une partie de la critique d'inspiration phénoménologique se réclame aussi de l'héritage de Roman Ingarden selon lequel :

> l'œuvre littéraire est une construction étagée à plusieurs niveaux et constituée de plusieurs couches hétérogènes [...] mais un tout *organique* dont l'unité s'enracine précisément dans ce que chaque couche a de spécifique[123].

Par cette citation se trouvent réaffirmés l'utilité méthodologique d'une telle stratification de l'œuvre littéraire en même temps que le profond respect exprimé à l'égard de sa totalité organique, double orientation dont il faut se prévaloir dès lors que l'on introduit dans le raisonnement la notion de «niveau textuel».

---

[120] Voir R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», publié pour la première fois en 1966 dans la revue *Communications*, puis repris par la suite dans le collectif intitulé *Poétique du récit.*

[121] J. Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, p. 2.

[122] U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, p. 88

[123] R. Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, p. 43.

Le dernier auteur que je souhaiterais convoquer à l'appui de cette notion m'intéresse doublement en ce qu'il propose l'opinion d'un créateur davantage que celle d'un théoricien, en ce qu'il infléchit aussi la notion de «niveau textuel» vers celle de «niveau de réalité» :

> Différents niveaux de réalité, cela existe aussi en littérature; plus encore, la littérature repose précisément sur la distinction de divers niveaux de réalité, et serait impensable sans cette distinction. L'œuvre littéraire pourrait être définie comme une opération qui implique, d'un même mouvement, plusieurs niveaux de réalité[124].

Les premiers exemples fournis à l'appui de cette notion semblent l'inscrire dans une perspective ontologique aux contours flottants. Parlant du *Songe d'une nuit d'été*, Calvino distingue avec une certaine logique le niveau des personnages de la cour (Thésée, Hippolyte, etc.) de celui des personnages surnaturels, mais il y ajoute une distinction d'ordre sociologique («les personnages comiques, plébéiens») voire même biologique (le niveau du «règne animal»). À propos d'*Hamlet*, sa typologie recouvre encore des préoccupations d'ordre ontologique (le niveau du surnaturel *versus* le niveau «réaliste», le niveau de la représentation théâtrale à l'intérieur de l'histoire) mais elle se corrompt de nouveau pour y intégrer des éléments proprement psychologiques (le niveau de «l'intériorité d'Hamlet» et celui de la «folie simulée»). Une certaine confusion s'installe, qui empêche les «niveaux de réalité» d'accéder à une définition stable, à un champ d'action précis. Sans se soucier d'une transition véritable, le raisonnement de Calvino prend alors un tour narratologique surprenant, qui va lui permettre de rendre plus cohérente sa typologie. C'est au phénomène de l'énonciation que se rattachent directement ces «niveaux de réalité», succinctement représentés par la phrase : «J'écris qu'Homère raconte qu'Ulysse a dit que j'ai écouté le chant des Sirènes». Cet emboîtement des niveaux ne peut que faire songer à la classification de Genette qui distingue aussi les niveaux de narration extradiégétique, intradiégétique et métadiégétique[125], sans toutefois que les deux classifications se recouvrent totalement. Le

---

[124] I. Calvino, *La Machine littérature*, p. 85.
[125] Voir G. Genette, *Figures III*, pp. 238-241.

premier niveau (celui du «J'écris») pose particulièrement problème en ce qu'il introduit dans la stratification de Calvino le niveau du monde empirique dans lequel un «je» a écrit (ou dicté) *L'Odyssée*, niveau que Genette exclut bien sûr de son raisonnement, tout entier voué à l'immanence de son objet d'étude. Au-delà du conflit méthodologique qui permet à Calvino de sortir des limites du texte pour établir le fondement de son premier niveau de réalité, la confusion s'installe véritablement lorsqu'il affirme qu'«[a]u 'j'écris' se rattachent la problématique – si riche de nos jours – de la méta-littérature et celles, analogues, du méta-théâtre, de la méta-peinture, etc.[126]», prenant le risque d'un préfixe qui fait écho, source de confusion, au troisième niveau de Genette, entretenant surtout l'indécision quant à l'équivalence problématique des interventions de l'auteur/narrateur dans son texte et des mises en abyme proprement dites[127].

En dépit des confusions (voire des contradictions) qui émaillent son raisonnement, Italo Calvino me semble avoir raison lorsqu'il affirme que «la littérature ne connaît pas la réalité mais seulement des niveaux.[128]» C'est même cette hétérogénéité qui permet à la déréalisation d'agir à l'intérieur du texte littéraire. Pour mieux marquer le rapport nécessaire qui unit la notion de «niveaux» à celle de «déréalisation», il était tentant de reprendre l'expression de Calvino, «niveaux de réalité». Mais c'était risquer de sombrer dans la même confusion qui imprègne sa typologie et le conduit à mêler des réalités d'ordres psychologique, ontologique, social, etc., avant qu'une volte-face ne l'amène à se tourner vers la narratologie. Je garderai donc le terme générique de «niveaux» en le précisant par les catégories suivantes qui pourront jouer, à des degrés divers, un rôle important dans cette thèse:

1) *Les niveaux de réalité proprement dits*, permettant de distinguer, dans la logique interne du roman, le rêve de la réalité, les événements qui relèvent de l'ordre naturel des choses et ceux qui relèvent du surnaturel, sans jugement ontologique du lecteur sur

---

[126] I. Calvino, *La Machine littérature*, p. 91.

[127] Lucien Dällenbach s'est au contraire efforcé de les distinguer lorsqu'il montre que l'un des critères d'identification d'une mise en abyme est sa qualité intra- ou métadiégétique, excluant par là même de son champ d'étude les interventions de l'auteur dans son texte (dans *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, pp. 70-74.

[128] I. Calvino, *La Machine littérature*, p. 100.

chaque niveau pris à part (étant admis qu'il est absurde de considérer que le rêve est un élément de la diégèse «moins réel» que d'autres éléments).

2) *Les niveaux de l'énonciation* qui concernent directement les problèmes de narration (qui parle?) et de focalisation (qui voit? ou qui perçoit?).

3) *Les niveaux de la temporalité*[129] qui ajoutent aux problèmes d'articulation entre présent, passé et futur, la question spécifique des réseaux de la mémoire à l'intérieur de la narration, l'intégration des souvenirs, pressentiments et autres projections vers l'avenir dans la trame serrée des événements, sous forme d'anachronies plus ou moins amples.

4) *Les niveaux de la représentation* qui servent à distinguer les événements représentés dans le récit de ceux qui s'inscrivent dans les limites d'un cadre (cadres pictural, théâtral, intertextuel ...).

Est-il utile de rappeler que ces catégories n'ont de valeur que théorique et qu'elles établissent des séparations de fait qui n'existent pas comme telles dans le roman? À la manière du chimiste qui isole dans son éprouvette des éléments dont la pureté n'a d'égale que leur absence de réaction s'ils ne sont pas mis en présence l'un de l'autre, le critique a besoin de postuler l'existence de catégories séparées avant d'observer la manière dont elles interagissent (interréagissent) à l'intérieur du roman. Les niveaux que je viens d'identifier n'échappent pas à cette règle, et il est clair que la déréalisation augmentera son efficace du seul fait qu'elle agira sur plusieurs niveaux à la fois.

Je peux à présent exposer avec plus de clarté comment la réalité se soumet au processus de déréalisation sur le terrain conjoint du texte littéraire et de l'expérience de lecture. Moins qu'une déformation ou une déviance par rapport à la norme, moins qu'une attitude de révolte permettant d'accéder à la surréalité, la déréalisation est un phénomène interstitiel qui agit entre les différents niveaux du texte tels que je les ai identifiés, et elle ne peut se saisir qu'en étudiant ce domaine des marges où elle se déploie de manière privilégiée. Bien sûr, la déréalisation n'est pas un phénomène homogène et ne s'exerce pas au travers d'un processus unique : j'aurai l'occasion de préciser, dans les chapitres

[129] On verra au cours du troisième chapitre comment les «niveaux de la temporalité» seront spécifiés par la figure de la ligne, comme nous y invitent les représentations philosophiques traditionnelles.

qui viennent, les formes variées qu'elle peut revêtir et qui contribuent à la formation de cet «éther romanesque» que Julien Gracq définit comme suit :

> Dans un grand roman, contrairement au monde imparfaitement cohérent du réel, rien ne reste *en marge* – la juxtaposition n'a de place nulle part, la connexion s'installe partout [...] – son secret est la création d'un milieu homogène, d'un éther romanesque où baignent gens et choses et qui transmet les vibrations dans tous les sens[130].

Ainsi définie, l'action de la déréalisation à l'intérieur du texte littéraire permet de mieux cerner l'effet qu'elle produit sur le lecteur et sur son horizon d'attente. Déréaliser, c'est ébranler l'horizon d'attente du lecteur de sorte que la construction de la réalité s'en trouve perturbée. Il ne s'agit pas, comme nous l'avons vu, de réduire la déréalisation à quelque effet de surprise ou de discordance par rapport à un horizon d'attente dont on sait qu'il peut être modulé, corrigé, modifié ou simplement reproduit au fur et à mesure de la progression du lecteur dans le texte. L'action de la déréalisation est beaucoup plus pernicieuse dans la mesure où elle empêche toute stabilisation de l'horizon d'attente, et donc de la réalité initiée par le texte. Il n'est plus question de modifier notre perception de la réalité fictionnelle en fonction de nouveaux éléments textuels mais, plus profondément, de rendre instable les conditions de cette perception jusqu'à ce point extrême où, littéralement, le lecteur ne sait plus *comment* lire le texte qui lui est proposé.

---

[130] J. Gracq, *Lettrines*, pp. 149-150.

CHAPITRE III :

DÉRÉALISATION ET SITUATION NARRATIVE

«...l'amusement un peu pervers de se contempler jouant si bien son rôle...»
Un Beau Ténébreux, p. 105

I) MISE AU POINT DE L'APPAREIL TERMINOLOGIQUE

Les premières analyses que je souhaite mener nous placent au cœur des enjeux narratologiques puisqu'elles portent sur la situation narrative du roman. L'un des instigateurs de ce concept fut le théoricien Franz Karl Stanzel qui n'a cessé, depuis 1955, de peaufiner ses intuitions originelles[1]. Ce terme d'«intuitions originelles» s'impose d'autant plus que le critique allemand fonde avant tout sa définition sur des observations empiriques auxquelles il veut donner force de loi. Ainsi, un rapide survol des textes narratifs lui permet d'établir une première tripartition qui correspond aux situations narratives de base : «the first-person narrative situation» (où le narrateur à la première personne partage le même monde que les autres personnages), «the authorial narrative situation» (où le narrateur est situé hors du monde des personnages), et «the figural narrative situation» (où le narrateur raconte l'histoire en la médiatisant au travers des pensées, sentiments, perceptions d'un personnage précis)[2]. Soucieux de ne pas se limiter à ce cadre très général auquel il ne serait que trop facile d'opposer un contre-exemple embarrassant, Stanzel affine par la suite sa classification en adoptant une nouvelle approche qui distingue trois éléments constitutifs de la situation narrative : le mode, la personne et la perspective. En croisant cette nouvelle tripartition avec sa typologie originelle, Stanzel parvient à un modèle de six situations narratives, dont le dynamisme intrinsèque permet de rendre compte *a priori* de tous les textes narratifs existants. Je n'irai pas plus loin dans la description de ce modèle qui appellerait une glose abondante, mais il faut retenir de ces préliminaires la dimension syncrétique que le théoricien allemand veut conférer au concept de «situation narrative», dimension que je reprendrai à mon compte dans ce chapitre où il sera question de mode autant que de voix, de focalisation autant que de narration.

Les termes que j'introduis dans les lignes précédentes (mode, voix, focalisation...) signalent la nécessité de s'entendre sur des définitions moins univoques que la tradition

---

[1] L'ouvrage auquel je me réfère est *A Theory of Narrative*, publié à Cambridge en 1984, traduction anglaise de son texte théorique le plus achevé, *Theorie des Erzählens*, qui date pour sa part de 1979.

[2] Cette tripartition peut être ramenée sans peine à une dichotomie entre narration à la troisième personne et narration à la première personne, comme le fait Dorrit Cohn dans *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Tout en se réclamant de l'héritage de Stanzel, elle divise son étude en

narratologique pourrait le laisser croire. Derrière l'unité trompeuse du vocabulaire se dissimulent des différences, parfois nuancées, toujours lourdes de conséquences lorsqu'il s'agit de les faire jouer dans l'exercice de la critique littéraire. Comment ignorer, par exemple, ce qui sépare Stanzel de Genette dans leur définition du mode[3], jetant le trouble sur l'une des catégories fondamentales de la narratologie? Comment ne pas s'étonner que le concept de focalisation, perçu de l'extérieur comme l'un des acquis les plus solides de la théorie genettienne, ait été soumis, dans le petit monde de la recherche, à nombre de réajustements théoriques qui font courir le risque d'une rupture entre les différentes orientations de l'analyse[4], qui menacent surtout le terme d'un étoilement des définitions susceptible de remettre en cause sa légitimité? On retrouve ici une tendance déconcertante de la théorie en général, et de la narratologie en particulier, qui fonctionnent par amendements, contestations, redéfinitions des termes connus, jusqu'à rendre presque impossible la détermination d'un socle commun sur lequel tout le monde pourrait s'entendre. Dans le cas de la narratologie, cette tendance me semble nourrie pour l'essentiel d'une illusoire croyance en la concordance parfaite de la théorie avec son objet. Certaines corrections se justifient par la simple convocation d'un texte dissident qui refuse d'entrer dans l'une des cases que l'on a construites pour lui, et l'on finit par se résoudre, dans un bel élan magnanime, à modifier l'architecture de l'ensemble pour accueillir le récalcitrant. D'autres se réclament d'une volonté d'analyse plus pointue, à laquelle répondraient des outils théoriques sophistiqués, mieux à même de rendre compte du fonctionnement des textes dans toute sa complexité. Cette course à la sophistication n'est pas critiquable en soi, porteuse qu'elle peut être de réels progrès dans

---

deux grandes catégories : «Consciousness in Third-Person Context» et «Consciousness in First-Person Texts».

[3] Pour le théoricien allemand, le mode est «a product of the various relations and reciprocal effects between the narrator or reflector and reader» (dans *A Theory of Narrative*, p. 48) alors que Genette le définit comme la «*régulation de l'information narrative*» dépendante des deux modalités essentielles que sont la «distance» et la «perspective» (voir *Figures III*, pp. 183-184). À l'épreuve d'une lecture attentive des deux textes, il semble que le mode de Stanzel équivaille pour une grande part à la catégorie de la distance chez Genette, perdant ainsi le privilège inclusif qui lui avait été assigné... alors que la catégorie englobante de la perspective devient, à l'inverse, catégorie incluse chez le théoricien français. La confusion qui en résulte est d'autant plus regrettable qu'elle relève moins d'une opposition de fond que de la "variabilité géométrique" du système.

[4] On peut voir se dessiner une démarcation assez nette entre le camp de l'orthodoxie genettienne (auquel se rattachent, par exemple, Gérard Cordesse et... Gérard Genette lui-même – celui du *Nouveau Discours du récit*) et celui rassemblé autour de Mieke Bal et de ses amendements théoriques proposés dans *Narratologie. (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, publié en 1977.

l'appréhension des textes. Ce qui est plus gênant, c'est ce fantasme qui la mène (la prodigieuse diversité des textes narratifs peut être apprivoisée dans le champ inclusif de la théorie) et dégénère parfois en volonté de puissance qui tendrait à l'émanciper de son objet. Ainsi voit-on fleurir des tableaux dont les «cases aveugles[5]» s'attardent moins sur leurs conditions d'existence paradoxales (nées d'une méthode qui a pour origine l'observation des textes, elles décrivent au final un objet qui n'existe pas!) que sur les voies nouvelles ouvertes aux praticiens de la littérature, comme autant de défis lancés à leur plume téméraire. Dans cette dérive du discours se produit une inversion hiérarchique pour le moins discutable : désormais, ce n'est plus la théorie qui se met au service de la littérature, c'est la littérature qui est sommée (le sourire au coin des lèvres, mais la sommation reste intacte) d'obéir à la théorie :

> Les critiques n'ont fait jusqu'ici qu'interpréter la littérature, il s'agit maintenant de la transformer. Ce n'est certes pas l'affaire des seuls poéticiens, leur part sans doute y est infime, mais que vaudrait la théorie, si elle ne servait aussi à *inventer la pratique*?[6]

On frémit à la pensée que des écrivains trop zélés prennent au pied de la lettre les recommandations programmatiques de Genette et donnent naissance à des «monstres narratologiques» qui auraient pour seule raison d'exister l'orgueil un peu vain d'être le premier à fouler du pied des terres désertes, à inscrire son titre dans l'espace immaculé d'une «case aveugle»...

Ce que nous enseigne cet incessant roulement du discours théorique sur lui-même, c'est qu'en matière de littérature, la création sera toujours en avance sur la théorie (de la même façon que l'on peut dire : la réalité dépasse toujours la fiction). En dépit de la rigueur accrue que l'on croit instiller dans les raisonnements et la terminologie, les débats

---

[5] J'emprunte cette expression à Philippe Lejeune dont le tableau sur les différents pactes (romanesque, zéro, autobiographique) du texte narratif comprend deux «cases aveugles» (voir *Le Pacte autobiographique*, pp. 26-33). Il est à noter que dans la discussion entourant l'existence de ces «cases aveugles», le critique fait preuve d'une souplesse louable : «en déclarant impossible une autobiographie anonyme, je ne fais qu'énoncer un corollaire de ma définition, et non la 'prouver'. Libre à chacun de déclarer la chose possible, mais il faudra alors partir d'une autre définition.» (*Ibid.*, p. 33) Plus dogmatique est Gérard Genette dont le tableau des situations narratives comporte trois «cases aveugles» (voir *Nouveau Discours du récit*, p. 88) qu'il n'exclut pas de voir emplies par quelque exemple littéraire prochain.

[6] G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, p. 108.

perdurent sur un ton qui frôle parfois l'acrimonie : à l'enthousiasme des défricheurs ne tarde pas à succéder la hargne des concessionnaires, avant que celle-ci ne cède la place au vague à l'âme des Sisyphe[7]. Il y a fort à parier que ce vague à l'âme se nourrit également du désarroi né de certaines formules ésotériques, devenues le corollaire obligé de l'hyperprécision terminologique[8], éloignant encore davantage la littérature de ce «sens commun» dont Antoine Compagnon a souligné à juste titre l'irréductible résistance[9]. Pour lutter contre cette lassitude, il convient d'admettre qu'en matière de théorie, tout est question de partis pris, autant (sinon plus) que de conformité à un objet proprement insaisissable dans ses innombrables manifestations. À l'immuable du texte (notion qui peut elle-même être relativisée par l'étude des variantes ou les recherches d'un Roger Chartier, introduisant un écart entre le texte et l'objet-livre) s'oppose l'assiette instable de la théorie, et cette instabilité ne doit pas être vue comme un spectre à combattre mais comme la conséquence obligée d'un parti pris critique.

Dès lors, puisqu'il s'agit avant tout d'afficher ses partis pris, je voudrais exposer dans les pages à venir ceux qui me gouvernent. En particulier, je souhaite mettre à l'épreuve des textes de Julien Gracq un outillage critique réduit à quelques termes-clés. Je ne plaide pas ici *contre* les modèles théoriques complexes, en vertu d'une foi aveugle (et quelque peu conservatrice) dans les mérites de la simplicité; je crois que cette complexité peut être discutée en amont sans déboucher nécessairement sur une terminologie profuse. Le choix que je ferai de cette terminologie réduite est fonction de la liberté que je laisse au texte littéraire, de sa propension à *respirer* dans l'étreinte lâche d'un appareil théorique susceptible de questionner davantage que de contraindre. Cette souplesse s'avère d'autant plus souhaitable que mon analyse doit faire place à l'expérience de lecture comme à l'un

---

[7] Ce «vague à l'âme» est perceptible dans l'article de William Nelles, «Getting Focalization into Focus», qui constate la prolifération des modifications apportées au concept de focalisation tel que présenté par Gérard Genette, et suggère d'en revenir au modèle originel... tout en y apportant les précisions qui s'imposent.

[8] Ce désarroi n'est pas étranger à Gérard Genette lorsqu'il écrit en note que «[l]es défauts de la méthode de Mieke Bal me semblent heureusement corrigés [...] dans l'article de P. Vitoux. Mais on pense irrésistiblement à ce système de Ptolémée, qui finissait par exiger, pour fonctionner, de si coûteuses réparations qu'il devient plus expédient de s'en passer.» (dans *Nouveau Discours du récit*, p. 51) L'article de Pierre Vitoux dont il est question, intitulé «Le jeu de la focalisation», a été publié dans *Poétique* en septembre 1982.

[9] Voir *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. C'est peut-être l'un des traits propres au génie critique de Gérard Genette que d'avoir su laisser un droit de parole au «bon sens» parmi ses mises au point terminologiques les plus minutieuses.

des paramètres fondamentaux de la démarche herméneutique. Je me propose donc de voyager d'abord dans l'écheveau serré du débat narratologique pour en extraire les termes qui me seront nécessaires par la suite, en fixant une fois pour toutes leur signification afférente.

1) Focalisation et profondeur

La première notion que je veux convoquer ici a connu une fortune critique non négligeable depuis son introduction par Gérard Genette dans *Figures III* en 1972 : il s'agit de la notion de focalisation, recoupant la catégorie de la perspective définie comme le «second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un 'point de vue' restrictif[10]». On le devine sans peine à travers cette première définition, Genette est réticent à employer le concept de «point de vue» qu'il prend la précaution d'encadrer de guillemets afin de conserver ses distances avec un terme sémantiquement trop restrictif[11], lui préférant au final celui, plus abstrait, de «focalisation». Pour populaire qu'il soit devenu, ce terme n'a pas échappé au crible d'une critique nourrie, mettant en branle ce roulement inexorable que j'évoquais auparavant. Trente ans plus tard, les débats incessants ont produit un effet d'érosion sur la définition originelle, de même qu'ils ont complexifié (parfois avec pertinence) la problématique affiliée au concept de focalisation. Seule est demeurée invulnérable à la critique la distinction fondamentale établie par Genette entre les questions *qui parle?* et *qui voit?*[12], distinction porteuse d'un réel progrès dans le champ de la théorie narratologique.

Parmi les reproches invoqués, il est possible de distinguer entre deux types d'arguments : les arguments *de nomino*, faisant grief à Genette de termes mal appropriés, et les arguments *de substantia*, plus décisifs car mettant en jeu la pertinence même de certains partis pris théoriques. Ainsi, comme il fallait s'y attendre, la réticence de Genette à l'égard du «point de vue» n'était que le prélude à d'autres réticences dirigées contre le terme élu de «focalisation», frappé à son tour du péché de restriction sémantique qui le confinerait, de manière ironique, dans un domaine «trop spécifiquement visuel» (comme le signale l'union étroite entre le terme-base «focal» et la science optique). Face à ces

[10] G. Genette, *Figures III*, p. 203.

[11] Ce que lui reproche surtout Genette, c'est son caractère «trop spécifiquement visuel» (voir *Figures III*, p. 206). Seymour Chatman augmentera ces réticences sur la base d'une analyse lexicale qui met en valeur la double confusion entre l'objet regardé et le lieu d'où l'on regarde, entre une action de type perceptif ou conceptuel et un état passif (voir *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, pp. 151-152).

[12] Encore la controverse a-t-elle pu porter sur la nature même de la question *qui voit?*, retombant dans le piège d'une métaphore spécifiquement visuelle que l'on dénonçait déjà à propos de la notion de «point de vue». Genette a proposé un premier amendement (*qui perçoit?*) visant à inclure le champ plus large des

contestations qui relèvent, dans leur manifestation extrême, d'un souci presque cratylique de concordance entre le mot et la chose, l'on en viendrait presque à regretter que Genette n'ait pas créé de toutes pièces un nom inconnu ou emprunté à un domaine de connaissance parfaitement hétérogène un terme dont l'incongruité totale aurait découragé toute velléité de révolte; disons, par exemple, le terme «géranium» (bien que je gage qu'il se fût trouvé un éminent botaniste pour déplorer le manque de pertinence dans le choix de cette plante)...

Point de géranium, donc, mais la focalisation, telle que définie par Genette comme une «restriction de 'champ', c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience*[13]», désignation et définition qui ne sont pas sans défauts, certes, mais peuvent s'assumer comme un point de départ librement consenti. Une fois posée cette définition générale, Genette articule une tripartition bien connue qui distingue focalisations interne, zéro et externe, distinction largement redevable aux traditions anglo-saxonne et française réunies[14]. La focalisation interne, attribuable à un personnage intradiégétique, fait l'objet d'un consensus suffisamment large pour être acceptée comme telle sans modification majeure. Les premières réticences apparaissent avec la focalisation zéro, pour laquelle on déplore que Genette ait choisi une dénomination qui suggère l'absence de perspective, quand elle fait référence plutôt à la traditionnelle omniscience d'un narrateur anonyme, confondue au «point de vue de Dieu» (et donc reliée à une perspective bien réelle). En effectuant un retour critique sur sa propre théorie, Genette admet que la focalisation zéro porte un nom discutable lorsqu'elle désigne une extrême variabilité des perspectives davantage que l'omniscience proprement dite, mais il maintient cette appellation imparfaite pour désigner le fameux «point de vue de Dieu»[15], difficilement repérable de par son caractère diffus : ce parti pris l'autorise à embrasser par là même les focalisations variables, au nom du principe admis selon lequel «qui peut le plus, peut le moins». On aura compris qu'il s'agit pour lui de répondre à un

---

perceptions, avant de s'en tenir à la question plus neutre : *où est le foyer de perception?* (voir *Nouveau Discours du récit*, p. 43)

[13] G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, p. 49.

[14] Du côté anglo-saxon, on peut citer les travaux fondateurs de Percy Lubbock dans *The Craft of Fiction*; du côté français, ceux de Jean Pouillon (*Temps et roman*), Georges Blin (*Stendhal et les problèmes du roman*) et Tzvetan Todorov dans «Les catégories du récit littéraire».

[15] Voir G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, p. 49.

argument *de nomino*, et Genette s'y emploie de manière convaincante en suggérant, dans une phrase teintée d'humour, le sentiment de vague inutilité qu'éveille en lui cette défense[16].

Plus sérieuse est l'attaque portée contre la focalisation externe, parce que menée au nom d'un argument *de substantia* qui atteint en profondeur la classification de Genette. C'est Mieke Bal qui, la première, a mis le théoricien français en face de ses contradictions, appuyant sa critique sur un passage de *Figures III* (p. 208) où Genette en vient à traiter Philéas Fogg et Passepartout «comme des instances presque interchangeables[17]», permettant une analyse bivalente (à la fois interne et externe) de la focalisation. Ce faisant, une solution de continuité s'introduit dans la typologie de base, qui persiste à mettre sur le même plan des focalisations définies par le sujet regardant (les focalisations interne et zéro) et une focalisation articulée sur l'objet regardé (la focalisation externe). De façon révélatrice, la défense de Genette est pour le moins discutable, qui fait appel à toutes les ressources d'une rhétorique un peu acerbe pour écarter une objection «*négligeable*» parce que fondée sur une mauvaise appréciation du texte de *Figures III* : dans le passage incriminé, les focalisations ne seraient pas «interchangeables» mais «indécidables»[18]. Ironiquement, la défense n'est recevable que si l'on s'en rapporte à l'intention proclamée de l'auteur (dont on sait qu'elle a été mise à mal par la Nouvelle Critique) puisque le texte en lui-même est assez ambigu pour légitimer la lecture supposément impropre de Mieke Bal (vérification faite, Genette utilise le terme d'«ambivalence» pour désigner cette focalisation problématique *sur* Philéas Fogg/*par* Passepartout... avant de le préciser plus loin par celui de «réversibilité», susceptible de justifier l'interprétation de Mieke Bal) : en somme, Genette goûterait dans cette polémique à l'angoisse du créateur qui voit la signification de son texte lui échapper, transformée par les fantasmes de lecture d'un exégète trop enivré... Le meilleur contre-argument à Mieke Bal est sans doute fourni par Gérard Cordesse qui prend la défense de Genette en jugeant sévère le reproche de discontinuité adressé à sa typologie :

---

[16] «Ce laxisme choquera sans doute quelques-uns, mais je ne vois pas pourquoi la narratologie devrait devenir un catéchisme avec, pour chaque question, une réponse à cocher par oui ou par non, là où la bonne réponse serait bien souvent : cela dépend des jours, du contexte, et de la vitesse du vent.» (dans *Nouveau Discours du récit*, p. 49)

[17] M. Bal, *Narratologie. (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, p. 29.

[18] Voir G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, pp. 50-51.

> À l'examen, la discontinuité logique semble n'être qu'apparente. [...] C'est parce qu'en focalisation externe, la moins puissante, le focalisateur, ce témoin anonyme et virtuel, a très peu de pouvoir qu'il *semble* s'effacer au profit du focalisé, mais ce n'est après tout qu'un effet de réel. Le focalisé semble être dans le texte sans introducteur parce que le narrateur s'est déguisé, en déléguant la focalisation à cet observateur couleur de muraille[19].

Ainsi, les trois focalisations décrites par Genette seraient bien des «focalisations par» (par un narrateur omniscient, par un personnage, par un «observateur couleur de muraille») et l'objection de discontinuité n'aurait plus raison d'être...

Toutefois, le rétablissement de cette légitimité typologique ne doit pas faire ignorer le caractère fécond de la critique adressée par Mieke Bal à la théorie de Genette. La distinction qu'elle établit entre «focalisation par» et «focalisation sur» a le mérite de faire surgir dans la discussion les termes de «focalisé» et «focalisateur» (désignant respectivement l'objet regardé et le sujet regardant) qui m'apparaissent utiles à l'analyse et facilement assimilables, n'en déplaise à un Gérard Genette fort réticent. En effet, ce dernier déplore l'introduction de nouveaux termes qui trahissent son intention première en faisant de la focalisation un procès perceptif dont le nombre d'agents serait virtuellement infini; or, si l'on peut admettre qu'il y a procès (la focalisation permet de répondre à la question *qui voit?* ou *qui perçoit?*), il est en revanche inapproprié d'entretenir l'idée d'une variabilité potentielle des agents de la focalisation, quand le seul focalisé qui soit, c'est le récit, et le seul focalisateur «l'*auteur* lui-même, qui délègue (ou non) au narrateur son pouvoir de focaliser, ou non.[20]» Pourtant, si l'on parle, comme le fait Genette, d'une «focalisation interne sur Passepartout médusé par son nouveau maître», il sera plus opératoire (et sans doute plus simple) d'analyser cette focalisation comme la mise en relation d'un sujet focalisateur (Passepartout) et d'un objet focalisé (Philéas Fogg) plutôt que de la noyer dans l'indifférenciation d'une formule où le narrateur se contenterait de focaliser le récit (et Genette se garde bien d'utiliser une telle formule dans ses analyses textuelles consacrées à la focalisation...). En réalité, l'objection majeure que l'on croit

---

[19] G. Cordesse, «Narration et focalisation», p. 488.

[20] G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, pp. 48-49. Si l'on sort, avec Genette, «des conventions de la fiction», on pourrait contester sa formulation en disant que l'*auteur* ne *voit* pas (au mieux, il *a vu*). Depuis qu'il a quitté la scène et que l'on a cloué le couvercle de son cercueil, l'auteur ne peut plus avoir ce privilège de la vision *au présent*. À sa place, c'est le lecteur qui *voit*, avec les yeux de son imagination, ce que lui suggère le texte.

deviner en filigrane de la riposte genettienne est la suivante : à trop utiliser les termes de «focalisateur» et de «focalisé», l'on en vient à perdre de vue l'emploi métaphorique de ces termes et le discours sur la focalisation tend à hypostasier des constructions textuelles sans réel pouvoir de vision sur ce qui est un monde d'encre et de papier. Certes, c'est là une dérive dont on a pu accuser Mieke Bal[21], et ce, en dépit d'une défense parfois véhémente[22]... mais s'agit-il d'un risque inhérent à la seule focalisation? La même dérive ne pourrait-elle pas être dénoncée dans l'utilisation du couple théorique narrateur/narrataire, qui profite de son acception largement répandue pour faire oublier à l'occasion sa nature proprement textuelle? Plutôt que de s'astreindre à un corset de rigueur qui menacerait le critique d'anathème aussitôt que sa plume laisserait entrevoir la possibilité d'une concession à l'illusion référentielle, je crois qu'il est utile d'introduire dans le débat la distinction entre «internal perspective» et «external perspective»[23] : à l'intérieur des limites de la fiction, il n'est pas erroné de considérer que *quelqu'un* raconte une histoire (le narrateur) et que *quelqu'un* porte son regard sur le monde (le focalisateur)... pourvu que l'on inscrive ces considérations dans une perspective externe qui sache les rétablir dans leur statut de constructions textuelles et défasse l'illusion créée pour le besoin de l'analyse[24]. Dans ce débat sur l'utilisation impropre de certaines notions théoriques, qui voudrait faire du critique une victime involontaire du miroir aux alouettes de la fiction, je crois que l'on exagère beaucoup la part d'inconscience de la victime en négligeant trop souvent le caractère tacite de son consentement : il y a quelque courage (en

---

[21] Dans «Mieke Bal's Concept of Focalization. A Critical Note», W. J. M. Bronzwaer remarque que la critique attribue à son focalisateur des pouvoirs linguistiques et communicationnels, ce qui est contraire à sa théorie et tend à lui conférer une dimension pragmatique qu'il n'a pas.

[22] En réplique à Bronzwaer, Mieke Bal réaffirme sans ambiguïté que «focalization is not an independent linguistic activity but an aspect of its contents.» (dans «The Laughing Mice or : on Focalization», p. 206)

[23] À propos de cette distinction, voir P. Lamarque, *Fictional Points of View*, pp. 143-148. Selon Lamarque, «[a] reader can have both an ('internal') imaginative involvement with fictive content and an ('external') awareness that the context is under the control of a writer, indeed that it is fictional.» (p. 144) Cette distinction n'est pas sans faire songer à l'opposition «lisant»/«lectant» exposée par Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman*, et peut être reliée sans trop de difficultés à l'un des principaux soutiens théoriques de cette thèse, celui des différents régimes (ou différentes économies) de lecture : la perspective interne serait davantage l'apanage d'une lecture-en-progression ou lecture quasi pragmatique du texte littéraire, tandis que la perspective externe relèverait d'une lecture-en-compréhension, maintenue hors du piège de l'illusion référentielle.

[24] Genette ne fait pas autre chose que de recourir à cette distinction entre «internal perspective» et «external perspective» lorsqu'il déclare «sortir des conventions de la fiction» (perspective externe) pour affirmer que seul l'auteur voit. Lorsque l'on rentre dans ces conventions (perspective interne), c'est au narrateur que l'on délègue ce pouvoir. (voir *Nouveau Discours du récit*, pp. 48-49)

plus d'un indéniable côté pratique...) à se laisser glisser dans la gueule de la fiction pour y frayer avec les fantômes ontologiques du narrateur et de ses personnages...

Au-delà de ces notions de «focalisateur» et de «focalisé», l'analyse de Mieke Bal a le mérite essentiel d'ouvrir une voie jusque là ignorée... voie qu'elle n'a peut-être pas exploitée à sa juste mesure, et que d'autres se sont chargés de creuser à sa place. Établir en effet une différence entre «focalisation par» et «focalisation sur» ne présente pas comme seul avantage de séparer le sujet de l'objet[25], mais permet aussi de déplacer l'attention sur la *profondeur de focalisation* autant que sur son foyer d'origine. La focalisation externe se définit moins par un foyer dont la principale caractéristique serait de faire oublier sa présence (de se fondre dans les couleurs de la muraille) que par les limites imposées au regard du focalisateur (puisque ce dernier se voit cantonné dans la stricte observation extérieure du focalisé). Jaap Lintvelt est l'un des premiers à avoir intégré cette notion de profondeur dans son appareil terminologique :

> Sur le plan perceptif-psychique il y a intérêt à distinguer entre la perspective narrative, liée au sujet-percepteur et la profondeur de la perspective, en rapport avec la quantité de savoir sur l'objet perçu[26].

Notons d'emblée le ralliement du critique au terme plus traditionnel de perspective, quand j'ai préféré opter pour celui de focalisation. Surtout, Lintvelt adopte sans ambiguïté une conception très large de la perspective narrative, qui embrasse aussi bien des phénomènes perceptifs relevant des cinq sens, que des phénomènes psychiques attribuables au filtre imposé sur le monde par «l'esprit du centre d'observation[27]». Une fois postulée l'importance de ce critère de profondeur, Lintvelt établit une opposition binaire entre perception externe et perception interne (selon que l'objet de la perception sera perçu ou

---

[25] C'est en cela que Pierre Vitoux s'inscrit dans le prolongement de Mieke Bal, qui distingue la focalisation-sujet (Fs) de la focalisation-objet (Fo) (voir son article intitulé «Le jeu de la focalisation»).

[26] J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, p. 43.

[27] *Ibid.*, p. 42. On a souvent reproché à Genette et à Bal de limiter au domaine visuel leurs analyses du phénomène de focalisation. Il est vrai que les exemples mettant en scène des échanges de regards illustrent le mieux ce phénomène, sans préjuger pour autant de son élargissement à d'autres sources de perception. Sur le plan théorique, Genette est d'ailleurs sensible à cet assouplissement de la notion de focalisation, comme nous l'avons vu plus haut dans la note 12. Pour sa part, Mieke Bal est encore plus explicite, du moins en théorie, qui définit la focalisation comme suit : «l'extension du terme au-delà du domaine purement visuel permet de comprendre *focalisation* dans le sens large que j'indique provisoirement et faute de mieux, comme *centre d'intérêt*.» (voir *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre*

non dans son intériorité), opposition elle-même précisée par un nouveau facteur, le «degré de profondeur», qui produit une subdivision supplémentaire entre perception limitée et perception illimitée. Je ne m'attarderai pas sur les complications périphériques qu'entraîne l'utilisation du binôme interne/externe ni sur l'effet de brouillage induit par sa concurrence malheureuse avec la terminologie de Genette. Ce sur quoi je voudrais insister, c'est sur l'inutile complication de cette terminologie, quand elle pourrait faire l'objet d'une réduction sans perdre de sa pertinence. En effet, il me semble que la première opposition de Lintvelt (interne/externe) pourrait être reversée dans la seconde (illimitée/limitée) puisqu'une perception externe ne se heurte jamais, en somme, qu'aux *limites* du corps. On comprend que Lintvelt ait voulu marquer la nouveauté de son approche en essayant de cerner au plus près cette notion de profondeur. Mais fallait-il pour cela figer le paramètre du «degré de profondeur» dans une opposition qui ne peut rendre justice à son caractère insaisissable? À partir de quel point virtuel les perspectives interne ou externe seront-elles dites illimitées? Le seul critère un tant soit peu objectif relève de cette limite fixée au regard par l'enveloppe extérieure des objets (des corps), mais Lintvelt écarte justement ce point-limite de sa subdivision limitée/illimitée. On devine toutefois qu'il ne suffit pas de rabattre une opposition sur l'autre pour éclairer la classification de Lintvelt : encore faut-il s'interroger sur la pertinence de la notion de «limite» comme élément discriminatoire d'une typologie sur la profondeur de perspective/focalisation.

Retenons pour l'heure cette distinction entre focalisation et profondeur de focalisation qui informera ma propre démarche. Elle doit permettre de réduire la tripartition de Genette en l'articulant sur les deux seuls foyers qui existent dans le texte littéraire : le narrateur (qu'il soit anonyme, identifiable, gris muraille ou haut en couleur) et le personnage. C'est à la même réduction que recourt Alain Rabatel, dont les constructions théoriques[28] cherchent à prendre leurs distances avec la classification de Genette (distance marquée avant tout par le retour en grâce de l'appellation «point de vue»). Toutefois, il est important de noter que le critique s'en tient, pour l'essentiel de ses analyses, aux narrations

---

romans modernes), p. 37) Il est acquis, aujourd'hui, que la focalisation rassemble sous le même nom des perceptions autant que des pensées.

[28] Je me réfère essentiellement à son ouvrage intitulé *La Construction textuelle du point de vue*, publié en 1998, ainsi qu'à un article de 1997, «L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur». Ma propre réévaluation de la problématique concernant le point de vue (la focalisation) doit beaucoup à la pertinence de ses analyses.

hétérodiégétiques, c'est-à-dire à celles qui entérinent une séparation de fait entre le narrateur et le personnage. Pour ce qui est des narrations homodiégétiques, l'attitude du critique témoigne d'un certain embarras[29], et le caractère unidimensionnel de sa théorie l'expose à des glissements terminologiques plutôt surprenants lorsqu'il en vient à s'éloigner d'exemples hétérodiégétiques (ainsi traite-t-il de «narrateurs seconds» les témoins que sont Watson ou Adso de Melk, déchéance hiérarchique dont j'ai du mal à percevoir la légitimité : dans cette perspective, où se situe le narrateur premier?[30]).

Dès lors, le problème qui se pose à nous est le suivant : peut-on prendre comme articulation typologique du concept de focalisation deux termes (le narrateur et le personnage) qu'une quasi-équivalence rapproche dans la définition d'un régime (le régime homodiégétique) englobant un pan immense de la littérature[31]? Poser la question avec la restriction que l'on y devine, c'est déjà y répondre : il est possible d'établir une distinction qui coure en parallèle à celle imposée par le régime hétérodiégétique entre narrateur et personnage. En effet, même dans une narration où le «je» réfère au narrateur en même temps qu'à un personnage de la diégèse, les théoriciens s'accordent pour dire qu'il existe une différence entre «the narrating self» et «the experiencing self», entre le «Je-narrateur» et le «Je-actant»[32], marquée par la distance temporelle qui sépare les deux instances dans l'immense majorité des cas. Pourtant, les scrupules m'apparaissent légitimes, qui hésitent à transposer le couple focalisateur-narrateur/focalisateur-personnage dans le domaine de la narration homodiégétique, tant ces termes («narrateur» et «personnage») gardent une

---

[29] Il écrit en note dans son article de 1997 : «Nos exemples sont limités (façon de parler) aux récits hétérodiégétiques. Nos conclusions sont toutefois transposables aux récits homodiégétiques : mais cela demanderait à être démontré...» (dans «L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur», p. 89). Un an plus tard, ses hésitations ont disparu lorsqu'il écrit (toujours en note de bas de page) : «Nos travaux portent sur un corpus de récits hétérodiégétiques. Cela dit, nos analyses peuvent être tranposables aux récits homodiégétiques, dans la mesure où la disjonction locuteur/énonciateur y est tout aussi pertinente» (dans *La Construction textuelle du point de vue*, p. 10). Je crois cependant qu'Alain Rabatel aurait gagné à creuser plus avant ses scrupules de 1997...

[30] Voir A. Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, p. 146.

[31] Question d'autant plus pertinente que quatre des récits de Julien Gracq (*Un Beau Ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*, *La Route*, *Le Roi Cophetua*) adoptent, pour tout ou partie du texte, une narration du type homodiégétique.

[32] Dorrit Cohn utilise la première distinction dans *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*; Pierre Vitoux (entre autres) utilise la seconde dans son article «Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique». On trouve également la distinction Je narrant/Je narré (voir par exemple G. Cordesse, «Narration et focalisation») mais je préfère m'en tenir aux deux premières appellations qui marquent davantage la séparation des deux instances et contrecarrent cette «quasi-équivalence» problématique dont j'ai parlé plus haut.

«coloration» hétérodiégétique pour avoir été amplement utilisés par la critique dans les analyses consacrées à un tel régime. Dans cette perspective, l'initiative de Pierre Vitoux est intéressante, qui propose le couple focalisateur non délégué/focalisateur délégué pour désigner cette dichotomie que j'ai identifiée comme la base du phénomène de focalisation[33]... et ce, même si le critique sera tenté d'amender sa propre terminologie en la soumettant à l'épreuve des textes autobiographiques (éternelle pierre d'achoppement de la narration homodiégétique...), l'incitant à affirmer que «la notion de 'délégation' (à un personnage) [...] ne vaut que pour le récit à la troisième personne[34]». À la suite de ce constat, il suggère de remplacer sa première dichotomie par celle, moins ambiguë, de focalisateur diégétisé *versus* focalisateur non-diégétisé. Je ne suivrai pas Pierre Vitoux dans cette autocorrection, car je ne saisis pas très bien le progrès qu'elle fait accomplir à sa théorie : si l'on admet (comme il le fait lui-même) la distinction entre Je-narrateur et Je-actant, en quoi est-il impropre de dire que le premier «délègue» au second sa focalisation, de la même manière que, dans le récit à la troisième personne, le narrateur délègue sa focalisation au personnage? En quoi est-il plus pertinent d'introduire un nouveau terme technique dont la filiation trop évidente avec la notion de diégèse n'est pas sans soulever, à son tour, des problèmes (la diégèse des *Confessions* de Rousseau ne correspond-elle pas à l'espace-temps de son existence, et le moment de l'écriture ne fait-il pas partie de ce même espace-temps, rendant par là même contestable le terme de «focalisateur non-diégétisé» proposé par Vitoux?)? Pourquoi ne pas s'en tenir à la notion de «délégation» dont on retrouve la trace chez plusieurs narratologues, parmi lesquels Genette en personne[35]?

En réalité, on devine les cas pour lesquels cette notion de «délégation» risquerait de poser problème, qui n'ont que peu à voir avec les romans autobiographiques, si ce n'est par leur appartenance commune au régime homodiégétique : il s'agit des textes où «a narrator [...] closely identifies with his past self, betraying no manner of superior

---

[33] Voir P. Vitoux, «Le jeu de la focalisation», pp. 359-360. Dans la terminologie de Vitoux, ce couple n'est qu'une subdivision de la dichotomie de base focalisation-objet/focalisation-sujet et je lui fais donc subir ici une «promotion hiérarchique», fidèle en cela au schème simplifié de Alain Rabatel.

[34] P. Vitoux, «Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique», p. 270.

[35] Rappelons que, pour Genette, «si l'on veut sortir des conventions de la fiction», c'est «l'*auteur* lui-même qui délègue (ou non) au narrateur son pouvoir de focaliser» (dans *Nouveau Discours du récit*, p. 49) de même que, selon Gérard Cordesse, «l'auteur dispose de cinq fonctions maîtresses, atouts qu'il va successivement déléguer, ou mettre à distance de lui-même.» (dans «Narration et focalisation», p. 487)

knowledge[36]», de même que ceux qui se confondent avec des «autonomous interior monologues» où se marque «the simultaneity of language and happening[37]». Dans ces cas seulement où la distance temporelle ne permet plus de distinguer entre le Je-narrateur et le Je-actant (parce qu'elle est inexistante ou non marquée dans le texte), il peut être contestable d'adopter la notion de «délégation» dont le sémantisme recouvre une nuance de hiérarchie problématique (qui délègue à qui dans le cadre d'une équivalence narrateur-personnage?). À cette objection, je répondrai de deux manières. Par la première, j'invoquerai la rareté de ces textes où l'équivalence est parfaite entre le Je-narrateur et le Je-actant. Dorrit Cohn reconnaît elle-même que «*Hunger* [*La Faim*, de Knut Hansum] is a rare specimen, and I know of no other novel that duplicates its purity[38]». En ce qui concerne les «autonomous monologues», dont le modèle que fournit Dorrit Cohn est emprunté à *Ulysses* de Joyce, la même rareté se constate si l'on veut bien considérer qu'il existe peu de textes *entièrement* écrits sous la forme d'un monologue intérieur. Ainsi, l'exemple canonique de *Ulysses* peut être analysé comme un récit à la troisième personne au cours duquel un focalisateur non délégué (le narrateur anonyme) cède la parole à un ou plusieurs focalisateurs délégués (les personnages) jusqu'à laisser croire à leur indépendance (voir le célèbre monologue intérieur de Molly dans la partie intitulée «Penelope»)[39]. À l'aune de cette règle rigoureuse (la totalité du texte doit être écrite sous la forme d'un monologue intérieur), le corpus est bien maigre des ouvrages qui lui obéissent (*Les Lauriers sont coupés*, et...?). Toutefois, pour ne pas céder à la tentation de faire de rareté exception, j'ajouterai ici un second argument qui permettra de nuancer (d'éliminer?) le caractère impropre de la notion de «délégation». De même que les narratologues s'accordent pour dire que «[m]ediacy is the generic characteristic which distinguishes narration from other forms of literary art[40]», cette médiation étant assurée par l'instance fondamentale du narrateur, de même existe-t-il, dans le domaine de la focalisation, une

---

[36] D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, p. 143. La critique donne comme modèle de ce type de textes *La Faim*, de Knut Hamsun.
[37] D. Cohn, *Ibid.*, p. 172.
[38] D. Cohn, *Ibid.*, p. 158.
[39] Dorrit Cohn est très consciente de cette objection mais elle considère, dans le cas de «Penelope», que le texte «stands apart from its context, as a self-generated, self-supported, and self-enclosed fictional text» (*Ibid.*, p. 218), pour preuve le fait qu'il ait pu être représenté sans modifications au théâtre. Il me semble que c'est tout de même faire peu de cas de l'intégrité du texte littéraire perçu comme une totalité.
[40] F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, p. 4.

position fondatrice par laquelle un focalisateur non délégué nous permet de «voir» le monde fictionnel qui se dessine en même temps qu'on le raconte. Il est impossible de se passer de ce relais dans la mise en forme du procès perceptif-psychique qui régit la focalisation : l'existence d'un focalisateur délégué ne peut être posée sans celle d'un relais incontournable (un focalisateur non délégué) dont les traces textuelles seraient toujours repérables (même dans un cas-limite comme *L'Étranger*, certains critiques parviennent à trouver les indices d'un décalage entre Meursault-narrateur et Meursault-actant, ce qui crée une entorse au parti pris behaviouriste de la plus grande partie du roman[41]), alors que la solitude ou le «despotisme» intégral d'un focalisateur non délégué sont théoriquement possibles. C'est même cette situation particulière qui définit les textes dont nous avons évoqué la rareté en même temps que la classification problématique : ce sont des textes où *le focalisateur non délégué n'est jamais en position de céder son pouvoir de focalisation à un focalisateur délégué*[42]. On comprend mieux, à partir de cette formule, pourquoi ces textes se font rares, qui ajoutent à l'unicité de la voix narrative une focalisation sans variabilité, faisant courir le risque d'une lecture en apnée, étouffée par le flot obsédant d'une conscience presque tyrannique à force de monopoliser l'espace de la narration. Dès lors, la plupart des romanciers préféreront limiter à un certain nombre de pages (plus ou moins élevé, selon leur audace) ces segments *monocordes* où une seule voix épouse l'ellipse d'un seul regard pour évoquer au lecteur le monde de la fiction. En raison de cela, il importe de garder à l'esprit que les hypothèses sur les focalisateurs délégués ou non délégués, dans le cadre d'une première lecture du texte littéraire, sont susceptibles d'être réévaluées tout au long du déploiement temporel de cette même lecture. Cette précaution dans l'analyse permettra d'éviter de nombreuses erreurs de classification, même s'il sera utile d'étudier par la suite en quoi le texte joue sur ces propres erreurs (qui sont en fait des

---

[41] Voir à ce propos les discussions de Jaap Lintvelt et de Gérard Genette dans *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"* (pp. 84-88) et *Nouveau Discours du récit* (pp. 83-85).

[42] On pourra s'étonner que, dans la perspective qui est la mienne, le Rousseau vieillissant qui raconte les *Confessions* soit qualifié de focalisateur non délégué au même titre que le «je» de *La Faim*, dépourvu de cette capacité de distanciation qui caractérisait son prédécesseur. C'est que la première situation correspond à l'équation Je-narrateur › Je-actant, quand la seconde est fondée sur l'équivalence Je-narrateur = Je-actant. Le point commun entre les deux situations narratives est bien cette position fondatrice occupée par le Je-narrateur (qui permet aux deux récits d'être reçus par un destinataire/lecteur, parce qu'ils sont narrés) auquel se trouve rattaché le «privilège» de la focalisation non déléguée. L'équivalence Je-narrateur = Je-actant ne doit pas suffire à masquer le fait que le lecteur attend d'abord du texte narratif qu'il lui *raconte* une histoire : le Je-narrateur possédera toujours sur le Je-actant le privilège de cette antécédence.

interprétations valides mais incomplètes), inhérentes à sa découverte progressive par le lecteur[43].

En ce qui concerne la profondeur de focalisation proprement dite (dont j'avais laissé en suspens la définition), j'essaierai de me situer par rapport à la stimulante mise au point théorique d'Alain Rabatel[44], dont je tiens à souligner la pertinence, même si elle suscite de-ci de-là quelques réserves. Ma réserve majeure porte sur le fait que Rabatel emprunte à Lintvelt la double distinction interne/externe, limitée/illimitée dont j'ai déjà évoqué la vaine complication. En revanche, Rabatel est très convaincant lorsqu'il dénonce les *a priori* voulant qu'un personnage ne puisse avoir accès aux pensées des autres personnages (de fait, il peut toujours y avoir accès *de manière conjecturale* et non *certaine*[45], le problème ne se situant pas tant au niveau de la possibilité réelle de cette introspection que de sa qualité épistémologique), lorsqu'il critique également l'équation selon laquelle une profondeur de perspective limitée équivaut à un volume de savoir limité : un focalisateur peut très bien n'avoir accès qu'à l'apparence extérieure d'un focalisé tout en donnant de ce focalisé une description qui mobilise un savoir encyclopédique complexe. Pour contrecarrer cette équation par trop simpliste, Rabatel suggère de ne pas confondre systématiquement les critères de la profondeur et du volume de savoir transmis au lecteur. Je garderai à l'esprit cette distinction au moment de conclure ce chapitre sur la profondeur.

Toutes ces mises au point sont d'un réel profit dans l'appréhension d'une dimension (la profondeur) que l'on avait pu négliger ou rabattre sur une typologie peu sensible à sa spécificité (je pense bien sûr à la typologie genettienne), mais elles ne m'ont pas encore permis de contourner l'irréductible imprécision suscitée par l'emploi du couple limité/illimité dans la définition de cette profondeur. Pour cela, je crois qu'il faut accepter de ne pas figer dans le corset étroit des dichotomies un critère *qui se caractérise surtout par son extrême variabilité*. Alors que la focalisation proprement dite fait appel à des

---

[43] Je suis proche, ici, de cette modalité de constitution du texte narratif que Pierre Vitoux nomme «perspective», c'est-à-dire «la fonction la plus intégrante de la lecture» qui prend en compte la totalité de la lecture dans la constitution du sens (voir «Focalisation, point de vue, perspective», p. 37).

[44] Voir A. Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, pp. 139-172. Cette mise au point est beaucoup plus systématique et approfondie que celle de Jaap Lintvelt, dans la filiation de laquelle elle s'inscrit.

[45] Quand il ne possède pas des pouvoirs paranormaux, comme c'est le cas du héros-narrateur des *Enfants de Minuit* de Salman Rushdie...

indices lexicaux, grammaticaux, typographiques, etc. qui facilitent souvent le repérage des focalisateurs délégué et non délégué, la profondeur de focalisation relève d'une interprétation plus fuyante, notamment lorsqu'elle porte sur un focalisé de nature psychique. Ainsi, il me semble profitable de ne pas trancher abstraitement la question des limites et d'établir une échelle très souple, mise à l'épreuve des textes, dont seules les extrémités constitueraient des points de repère aussi stables que théoriques. À l'une de ces extrémités se situerait la mythique omniscience de la tradition[46] (dont on voit qu'elle change ici de rang, perdant le privilège qu'on lui avait assigné dans les typologies traditionnelles pour être ramenée sous la tutelle de la profondeur), tandis qu'à l'autre extrémité serait placée la non moins mythique caméra-neutre[47], se contentant d'enregistrer les objets qui passent dans son champ. L'existence purement virtuelle de ces deux extrémités suffirait à prouver, s'il en était besoin, la vanité d'une typologie rigide de la profondeur, lorsque celle-ci n'a de sens que relativement au texte où elle sera appliquée. Par-delà cette échelle virtuelle hâtivement tracée, c'est le texte qui pose ses propres limites, son «plus» et son «moins» à partir desquels on pourra évaluer la profondeur *relative* des différentes focalisations[48].

Résumons-nous : la focalisation correspond à l'expression d'un procès perceptif-psychique qui unit un sujet focalisateur et un objet focalisé. Le focalisateur peut occuper deux positions théoriques fondamentales : il sera non délégué lorsque sa focalisation se confondra avec celle du narrateur en régime hétérodiégétique, avec celle du Je-narrateur en régime homodiégétique (incluant les cas extrêmes où aucune différence ne peut être établie entre le Je-narrateur et le Je-actant); il sera délégué lorsque sa focalisation se confondra avec celle du personnage en régime hétérodiégétique, avec celle du Je-actant et/ou du

---

[46] Mythique parce qu'elle ne peut jamais être totale dans un texte, sauf à vouloir créer une fiction «à la Borges» où la bizarrerie narratologique n'aurait d'égal que le vertige de la lecture. L'omniscience existe à l'état de potentiel, elle dessine un horizon que le narrateur s'empêchera toujours de rejoindre, car s'il est possible de *tout savoir*, encore faut-il avoir les moyens (et la volonté) de *tout dire*.

[47] Au-delà du caractère anachronique de cette «caméra» dans le champ de la littérature, c'est surtout sa supposée neutralité qui pose problème, dans la mesure où le point d'observation et le cadrage qui lui sont assignés constituent déjà un choix subjectif de la part du «cameraman»/focalisateur.

[48] Je suis une nouvelle fois redevable au modèle de Alain Rabatel qui pose l'existence théorique d'une «échelle de profondeur» (voir *La Construction textuelle du point de vue*, pp. 165-172), mais je veux insister plus qu'il ne le fait lui-même sur l'extrême variabilité de la profondeur *relativement* au texte qui fixe ses propres limites.

personnage en régime homodiégétique, auxquels on aura cédé pour un laps de temps (pour un espace de texte) plus ou moins long la compétence focalisatrice. Enfin, à la suite de ce premier repérage fondé sur une dichotomie plutôt qu'une tripartition, il conviendra de faire jouer dans l'analyse le critère de la profondeur que l'on s'abstiendra de typologiser ou d'inscrire dans des équivalences douteuses (profondeur limitée = volume de savoir limité) pour lui conserver une pleine souplesse lorsqu'il sera mis à l'épreuve du texte concret.

2) La question des niveaux

On l'aura certainement noté, cette mise au point théorique autour de la notion de focalisation croise à plusieurs reprises la catégorie de la voix[49] par l'intermédiaire des régimes hétérodiégétique et homodiégétique. Ce croisement plaide en faveur d'une typologie qui sache distinguer en même temps qu'elle embrasse : c'est ce que permet le concept de «situation narrative», par lequel on peut réunir (sans les confondre) deux catégories (le mode et la voix) préalablement séparées pour les besoins de l'analyse (et l'on se rappelle que l'un des principaux apports de Genette à la théorie narratologique est précisément cette séparation des questions *qui voit?* et *qui parle?*). La réunion du mode et de la voix sous le concept de «situation narrative» aide surtout à relativiser l'autonomie grandissante que l'on a pu accorder au focalisateur sous l'impulsion décisive de Genette, et ce, malgré les propres récriminations du théoricien français (je ne suis pas loin de penser, d'ailleurs, que la place importante accordée à la situation narrative dans *Nouveau Discours du récit* par rapport à *Figures III* répond en grande partie à la «menace» d'une éventuelle émancipation théorique du concept de focalisation). C'est Mieke Bal qui a proposé l'une des argumentations les plus complètes allant dans le sens d'une telle autonomie du focalisateur, qu'elle fait accéder au statut d'instance du récit[50]. Son argumentation repose sur une refonte définitionnelle du texte narratif qui substitue à la distinction ternaire de Genette (histoire/récit/narration) une nouvelle «Trinité» (histoire/récit/texte) dont le mérite essentiel résiderait dans son homogénéité, quand le théoricien français associait de manière fautive le *procès* de l'énonciation (la narration) avec le *produit* de cette activité (l'histoire et le récit). Ce modèle ternaire l'autorise (je serais même tenté d'écrire «la contraint») à reconnaître pour chaque plan l'existence d'une instance associée, respectivement l'acteur, le focalisateur et le narrateur. Au-delà du «fantasme ternaire» qui a pu jouer plus que de nécessité dans la construction théorique de Mieke Bal (fantasme dont je ne m'estime pas exempt), je cautionne la réticence de Genette à l'égard de cette instanciation abusive du focalisateur, dont j'ai pu postuler qu'il se confond toujours avec le narrateur ou le

[49] Rappelons que, selon Genette, la catégorie de la voix traite «des relations entre le narrateur – et éventuellement son ou ses narrataire(s) – à l'histoire qu'il raconte.» (dans *Figures III*, p. 227)

[50] Genette se récrie d'avoir jamais voulu lui accorder ce statut (en plus de n'avoir jamais utilisé les termes de «focalisateur» et de «focalisé») dans *Nouveau Discours du récit*, pp. 48-52.

personnage. Dès lors, il me semble excessif de poser l'autonomie d'un troisième terme qui n'a d'existence que subordonnée à ces instances du narrateur et du personnage, dont il exprime une compétence bien davantage qu'il n'en crée une nouvelle hypostase. L'une des dérives malheureuses auxquelles peut mener cette autonomie réside dans la création de «niveaux de focalisation» signalés dans le texte par les changements de focalisateur. Genette a battu en brèche cette dissection abusive du texte en fonction des variations de regards dont le nombre extensible menacerait l'analyse d'un incontrôlable étoilement[51]; Pierre Vitoux lui-même, pourtant plus proche de Mieke Bal dans ses présupposés théoriques, préfère parler de glissements davantage que de changements de niveau[52], et plaide pour une analyse qui conjoint davantage que pour une méthode qui sépare.

Le modèle proposé par Mieke Bal pâtit sans se l'avouer d'une trop grande symétrie avec celui de son prédécesseur, favorisant le parallèle[53] théorique entre les «niveaux de focalisation» et les «niveaux de narration» décrits par Genette, qui font l'objet d'un consensus très large parmi les partisans de la narratologie. Rappelons rapidement que Genette distingue le niveau extradiégétique (incluant l'acte de narration producteur du récit premier) des niveaux (intra)diégétique (rassemblant les événements racontés dans ce récit premier) et métadiégétique (rassemblant les événements racontés dans un récit second). Cette conceptualisation est synthétisée dans la formule célèbre selon laquelle «*tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.*[54]» Plus que pour toute autre proposition théorique de Genette, les amendements suggérés par ses pairs portaient moins sur des questions de fond que sur la logique contestable de sa terminologie. Ainsi, Mieke Bal et Jaap Lintvelt se rejoignent pour inverser la hiérarchie genettienne et considérer que l'acte narratif producteur se situe toujours à un niveau *supérieur* aux événements racontés, justifiant, pour la première, le remplacement du préfixe méta- par celui d'hypo-, plus

---

[51] «Je vois bien qu'un récit peut mentionner un regard qui en perçoit un autre, et ainsi de suite, mais je ne crois pas que le *foyer* du récit puisse être en deux points *à la fois*.» (dans *Nouveau Discours du récit*, p. 51)

[52] Voir P. Vitoux, «Le jeu de la focalisation», pp. 367-368.

[53] Parallèle qui mène Mieke Bal sur la frange d'une confusion problématique, selon laquelle un changement de focalisation irait souvent de pair avec un changement de niveau narratif. Sur cette confusion problématique, voir P. Vitoux, *Ibid.*, pp. 363-364.

[54] Dans G. Genette, *Figures III*, p. 238.

(étymo)logiquement approprié[55]. Querelle de géométrie spatiale davantage que de théorie littéraire, qui illustre une nouvelle fois la part d'*a priori* inhérente à toute terminologie... Toujours est-il qu'une analyse serrée des niveaux de narration aurait pu inciter Mieke Bal à davantage de prudence lorsqu'il s'est agi de transposer cette notion de «niveau» au domaine de la focalisation. La formule «un narrateur anonyme raconte que Schéhérazade raconte que le vieillard raconte...» exprime bien ce rapport de subordination qui caractérise une disposition en niveaux. En revanche, pour ce qui est des variations de focalisation, on ne doit pas tant parler de subordination que de juxtaposition des différents regards, et la formule correspondante serait plutôt : «le narrateur anonyme voit Schéhérazade. Schéhérazade voit le sultan. Le sultan voit Schéhérazade...»[56]. Je n'irai pas plus loin dans cette discussion autour de la pertinence des «niveaux de focalisation» postulés par Mieke Bal, mais j'ajouterai une précision qui pourra être utile dans la suite de mon analyse : puisque le focalisateur non délégué a partie liée avec le narrateur et le Je-narrateur, il sera possible d'identifier, pour chaque niveau narratif étudié séparément, un focalisateur non délégué correspondant (et des focalisateurs auxquels il pourra déléguer son regard), pourvu que l'on garde en tête le niveau narratif originel dont il dépend[57].

Si je me suis attardé sur cette question des niveaux, c'est que l'on devine facilement le rôle essentiel qu'ils pourraient tenir lorsque viendra le temps de mieux cerner les procédés de déréalisation tels que je les ai abordés dans le premier chapitre de cette thèse. Dans le domaine des situations narratives, l'une des manifestations privilégiées de la déréalisation

---

[55] Voir M. Bal, «Notes on narrative embedding», et J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, pp. 209-214. Contrairement à M. Bal, Lintvelt ne propose pas un changement de préfixe mais préfère s'en tenir au principe d'une numérotation. Ce faisant, il met l'accent moins sur la notion de niveau que sur celle de récit (récit premier, récit second, récit troisième, etc.), terminologie qui a le mérite de la clarté... n'était-ce l'existence problématique du premier niveau de Genette qui ne concerne pas le récit mais l'acte producteur de ce même récit. Pourrait-on suggérer l'adoption du principe de numérotation de Lintvelt, hors le niveau extradiégétique qui conserverait son appellation genettienne pour bien marquer son statut particulier?

[56] En disant cela, je ne contredis pas le principe de hiérarchie établi précédemment entre focalisateur non délégué et focalisateur délégué. La hiérarchie dont il était question n'implique pas une structure d'*emboîtement* par laquelle le regard du focalisateur délégué serait enchâssé dans celui du focalisateur non délégué (situation absurde, comme l'a souligné Genette à juste titre), mais un rapport de *dépendance* dans la mesure où ce regard n'existe dans le texte que par la grâce d'une délégation.

[57] La justification première de cette convention terminologique consiste à éviter la multiplication inconsidérée des focalisateurs délégués qui peuvent théoriquement être en nombre infini lorsqu'il n'existera jamais qu'un seul focalisateur non délégué.

ne consisterait-elle pas à entretenir la confusion entre les différents niveaux de narration, puisque nous l'avons décrite de prime abord comme un phénomène essentiellement interstitiel? Cette question oblige à nous interroger sur l'importance d'une figure comme la métalepse, instrument potentiel de déréalisation en tant qu'elle est définie par Genette comme une transgression d'un niveau narratif par un autre niveau (un exemple de cette transgression étant offert par les interventions intempestives du narrateur extradiégétique à l'intérieur de la diégèse). La tentation est grande, qui consisterait à rechercher dans les textes de Gracq les phénomènes de métalepses signalant au critique des traces de déréalisation, mais il faut se protéger contre cette tentation. La transgression n'est pas en elle-même productrice de déréalisation, aussi longtemps qu'elle sera *reconnue* comme telle par le lecteur (et les interventions du narrateur/auteur n'ont plus de quoi étonner un lecteur familier des textes de Diderot ou de Sterne...). Plus intéressante parce que plus ambiguë me semble être la métalepse qui «consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe[58]». Moins ponctuelle que les transgressions brutales d'un niveau par un autre, cette figure se dilue sur des portions de texte plus importantes, lui conférant une coloration *pseudo-diégétique*, selon le propre terme de Genette, sans qu'il soit permis de situer avec certitude le glissement du métadiégétique au pseudo-diégétique[59] : on verra que la déréalisation aime à jouer dans l'espace de cette incertitude davantage que dans la fracture ouverte par une transgression.

Dans le même ordre d'idées, les variations de focalisation perçues comme des infractions au contexte doivent attirer notre attention sur ces phénomènes d'altération de la situation narrative, dans une analyse consacrée aux procédés narratologiques de déréalisation (et l'on se souvient que les premières définitions du concept de déréalisation, empruntées au vocabulaire de la psychanalyse, accordaient une grande place à ce sème de l'altération). Genette définit comme suit ces altérations réparties entre deux types, les *paralipses* et les *paralepses* :

---

[58] Dans G. Genette, *Figures III*, p. 245. Par une condamnation étonnamment lapidaire, Genette la juge cependant «moins audacieuse» que les autres formes de métalepse. Il va sans dire que je n'endosse pas ce jugement...

[59] «À vrai dire, la réduction n'est pas toujours évidente, ou plus exactement la différence entre métadiégétique et pseudo-diégétique n'est pas toujours perceptible dans le texte narratif littéraire» (dans G. Genette, *Ibid.*, p. 246).

> Les deux types d'altération concevables consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble[60].

Encore une fois, il faudra résister à la tentation qui voudrait faire de ces altérations à la norme (au «code de focalisation qui régit l'ensemble») une manifestation absolue de déréalisation. Moins elles seront perçues comme telles dans une économie de la progression, plus elles pourront être interprétées comme déréalisantes dans une économie de la compréhension : la déréalisation se nourrit de cette confusion entre ce qui est analysé comme logiquement intenable et ce qui est lu comme diégétiquement acceptable. L'analyse détaillée de la situation narrative d'*Un Beau Ténébreux* me permettra d'illustrer, tout en la précisant, cette dernière affirmation.

[60] Dans G. Genette, *Figures III*, p. 211.

II) DÉRÉALISATION ET SITUATION NARRATIVE : L'EXEMPLE CANONIQUE D'*UN BEAU TÉNÉBREUX*

1) Le «prologue» d'*Un Beau Ténébreux* (pp. 99-101) ou l'espace d'une incertitude

Lorsque je reviens en pensée à ma première rencontre avec *Un Beau Ténébreux*, il me souvient d'avoir été saisi d'une tentation malheureuse : celle de sauter les pages en italiques qui ouvrent le roman pour entrer le plus rapidement possible dans le «vif du sujet». Je ne m'attarderai pas sur l'habitude paresseuse qui nourrissait cette tentation et m'a fait ignorer, plus souvent que de nécessité, ces préfaces et autres avant-propos dont sont friandes les éditions savantes aussi bien que les éditions de poche : ils m'apparaissaient au mieux comme des exercices sur commande, partagés entre le sens critique et l'allégeance nécessaire à l'œuvre préfacée, au pire comme des pensums imposés à mon zèle défaillant, d'autant plus cruels qu'ils se mesuraient à mon impatience de pénétrer dans le monde de la fiction. Ce n'est pas le procès d'une attitude paresseuse, ni celui des préfaces inutiles, que je veux mener ici en convoquant ce souvenir au seuil de mon analyse : je souhaite plutôt étudier les mécanismes qui ont rendu possible cette quasi-méprise en m'incitant presque à ignorer quelques-unes des plus belles pages écrites par Julien Gracq[61].

Je parle de «quasi-méprise», car il me faut ajouter, non sans une pointe de fierté rétrospective, que je parvins à lutter contre cette tentation malheureuse et décidai finalement de lire ces pages liminaires (pour être totalement honnête, la relative brièveté du passage joua un rôle non négligeable dans cette décision finale...), jusqu'à prendre conscience du caractère abusif de mon premier réflexe. Abusif parce qu'une préface ou un avant-propos sont en général titrés comme tels, pour mieux les distinguer du corps du roman; abusif parce que des éléments du péritexte[62] (dédicace à Roger Veillé, épigraphe

[61] Notons d'emblée, pour diminuer l'arbitraire de cette «quasi-méprise», que j'ai trouvé, parmi les critiques, un lecteur qui ignore avec superbe les pages liminaires du roman en déclarant : «*Un Beau Ténébreux* débute avec le 'Journal de Gérard', ouvert à la date du 29 juin» (voir D. Maingueneau, «Le style au miroir. Remarques sur le rituel énonciatif dans *Un Beau Ténébreux*», p. 36). Dès lors, il me semble fondé de dire qu'une tentation semblable à celle dont je fus saisi est, sinon probable, du moins fort possible, favorisée par des mécanismes qu'il convient de mettre à jour.

[62] Selon le terme de Genette qui désigne ainsi «un élément du paratexte» dont l'emplacement peut être situé «par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou

empruntée à Shakespeare) auraient dû me signaler sans ambiguïté le début effectif du même roman[63]; abusif enfin parce que rien, hors des réflexes de lecture un peu hâtifs, n'indiquait que Julien Gracq fût ce «je» qui s'adressait à moi dès le premier mot de ces pages liminaires (une telle adresse aurait sans doute nécessité un titre ou une signature pour éviter une confusion préjudiciable à l'auteur). Et pourtant s'était dessinée une fausse piste insistante que d'autres, avant moi, avaient déjà suivi. Comment expliquer (sinon légitimer) cette fausse piste?

Il est certain que la graphie particularisante des italiques[64] tient une grande part dans cette appréhension hâtive du texte gracquien. Tous les commentateurs qui ont analysé le rôle fondamental joué par l'italique dans les textes de Julien Gracq se sont concentrés sur le magnétisme qu'il exerce de manière ponctuelle en dispensant ses vertus sur quelques mots ou expressions soigneusement choisis dans l'espace de la page. En revanche, ils se sont détournés de cet usage massif de l'italique qui permet de discriminer une portion de texte plus ou moins large, comme c'est le cas, à deux reprises, dans *Un Beau Ténébreux*. Cette discrimination contribue à isoler les pages liminaires du roman de la typographie standard qui régit l'ensemble du texte, en même temps qu'elle les rapproche d'un péritexte (dédicace et épigraphe) exclu par définition de la réalité fictionnelle : ainsi pourrait s'expliquer, par un double phénomène de démarcation/contamination, la tentation qui refuse de confondre ces pages liminaires au début du roman. Il n'est pas interdit de penser que des références littéraires aient pu également affermir cette tentation[65] de même que

---

la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes» (dans *Seuils*, p. 10).

[63] Genette précise que «[l]a place ordinaire de l'épigraphe d'œuvre est [...] au plus près du texte, généralement sur la première belle page après la dédicace»... mais il ajoute qu'elle se situe «avant la préface» (dans *Seuils*, p. 138). On verra que le statut de la préface genettienne n'est pas fait pour contrecarrer l'hésitation première du lecteur.

[64] Précisons que je me réfère, pour cette graphie en italiques, à l'édition Corti, quand celle de la Pléiade a choisi pour ces pages liminaires une typographie standard. Après consultation de Bernhild Boie, qui supervise cette édition de la Pléiade, j'ai appris que ce changement était «dû uniquement au protocole d'impression de La Pléiade (où l'italique est utilisé par exemple pour l'introduction de l'éditeur)». Bien loin de saper la réflexion qui va suivre, ce parti pris éditorial souligne l'ambiguïté entretenue chez le lecteur par ces pages liminaires...

[65] Je songe par exemple au texte en italiques qui ouvre le *Voyage au bout de la nuit*, ayant ceci de remarquable qu'il reproduit le même dispositif à trois temps (dédicace, épigraphe, passage en italiques) relevé dans *Un Beau Ténébreux*. Or, s'il est peut-être abusif d'attribuer sans nuances ce passage à l'auteur Céline, il n'en demeure pas moins qu'il se détache, pour le lecteur, de l'épopée de Bardamu, laquelle commence explicitement avec la phrase : «Ça a débuté comme ça.» Un lecteur pressé pourrait ignorer ce passage en italiques : il perdrait quelques remarques propres à justifier le titre, il passerait à côté de phrases dont le rayonnement sur la lecture est certain, mais en aucun cas il ne serait privé d'éléments nécessaires à

peut s'y ajouter le souvenir de l'«Avis au lecteur» qui ouvrait *Au Château d'Argol*, quelques années plus tôt. Certes, nous avons affaire à un nouveau roman, mais un réflexe naturel n'est pas à exclure, qui consiste à rabattre l'inconnu sur le connu, à soupçonner une filiation de contenu et de locuteur, de stratégie davantage que de forme, entre cet «Avis au lecteur» du *Château d'Argol* et les pages liminaires d'*Un Beau Ténébreux*. Dès lors, la première phrase du texte («*J'évoque, dans ces journées glissantes*»...) peut se lire comme l'amorce d'un commentaire de l'auteur sur les circonstances et le déploiement de son écriture : nous nous situons encore au niveau du péritexte et le roman n'a pour l'heure toujours pas débuté. Les remarques qui précèdent ne sont évidemment que des hypothèses, mais elles reposent sur un effet de lecture bien réel, sur une hésitation plus ou moins fugitive qui empêche un abandon total au courant des phrases. Avant d'être démarcatifs, les italiques se font d'abord brouillage, presque brouillard.

Soyons honnête, dès lors que le parti est pris de ne pas ignorer ces pages liminaires, le brouillard se dissipe bien vite (avant de céder la place aux «brumes» de l'automne) qui pouvait faire croire à une préface, à un avant-propos ou à un aparté de l'auteur à son lecteur. La plupart des commentateurs s'accordent d'ailleurs pour désigner ces pages sous le terme de «prologue»[66]. Une rapide consultation du Nouveau Petit Robert le désigne laconiquement comme un «texte introductif» (en vertu de quoi, tout ou presque peut être prologue...) avant d'offrir une acception plus intéressante, apparue en 1828, qui désigne la «[p]remière partie (d'un roman, d'une pièce, d'un film) présentant des événements antérieurs à l'action proprement dite.» Mesurées à l'aune de cette définition, les pages liminaires d'*Un Beau Ténébreux* ne constituent pas un prologue proprement dit, puisque d'événements il n'y a point (hors peut-être la métamorphose finale en «*voleur de momies*»... mais cette métamorphose tient davantage de la métaphore que d'un fait

---

la compréhension de l'histoire. Bien sûr, je n'ignore pas ce qui distingue le texte de Céline de celui de Gracq, tant au point de vue formel (la disposition typographique) qu'au niveau du contenu (des maximes énoncées dans une sorte de présent gnomique *versus* des impressions et descriptions étroitement liées à un «je»). Mais le réflexe (ou la tentation) que j'ai décrit intervient au seuil de toute progression dans le texte, autorisant un rapprochement spontané, fondé sur des ressemblances superficielles (l'emploi des italiques, la disposition dédicace/épigraphe/texte).

[66] Citons par exemple Bernhild Boie : «le livre s'ouvre sur un court prologue» (dans «Notice d'*Un Beau Ténébreux*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1171); Gérard-Denis Farcy : «en se désignant dès le prologue comme 'voleur de momies', le narrateur anoblit son activité» (dans «Polyphonie narrative dans *Un Beau Ténébreux*», p. 193); Élizabeth Cardonne-Arlyck utilise également plusieurs fois le terme de «prologue» dans ses analyses sur la voix narrative (voir *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, pp. 125-127).

important pour le déroulement de l'action), puisqu'une lecture informée de l'ensemble du roman permet surtout d'infirmer l'antériorité théorique de ces «événements». En fait, c'est en se reportant à l'acception originelle du prologue que l'on pourrait fonder la véritable pertinence de ce terme. À l'origine, le prologue (du latin pro-logus lui-même emprunté au grec pro-logos, c'est-à-dire «discours avant») désigne la partie d'une tragédie antique qui précède l'entrée du chœur, puis, de façon plus générale, «la partie d'une pièce de théâtre destinée à en exposer le sujet, un discours introductif, un préambule» (selon le *Dictionnaire historique de la langue française*). On retrouve ici des sèmes passés dans le domaine littéraire (notamment celui de l'«introduction»), mais c'est le caractère proprement «dramatique» de cette définition qui retient mon attention. En effet, l'entrée en matière d'*Un Beau Ténébreux* possède certains traits qui convoquent à l'esprit les sortilèges du théâtre. Moins que l'exposition d'«événements antérieurs à l'action proprement dite», elle suggère la délimitation d'un lieu (une station balnéaire) et l'évocation d'une saison («*l'arrière-automne*») qui se figent à la lecture dans la solitude hiératique d'un décor de théâtre, dans le suspens fragile d'une unité de temps. Pour ce qui est de la pétrification des lieux solitaires, le texte est explicite qui parle, dès le premier paragraphe, d'«*avenues [...] envahies par le silence*», de «*terrasses vitrées, mortes*», de «*volets clos sur des fenêtres aveugles*». Les lieux sont dans un même geste décrits et laissés à l'abandon, un abandon d'autant plus poignant qu'il est mis en regard d'une vie à présent refluée. Le silence des avenues est plus profond, qui succède à l'animation joyeuse des vacanciers; le «*désœuvrement*» des auberges est plus douloureux d'être orphelin, tout à coup, du «*flux des femmes en robe claire et d'enfants soudain conquérants*»; l'image de la mort est plus blessante quand s'y mêlent encore les réminiscences de la vie. L'impression de solitude et de pétrification qui caractérise l'espace ne repose pas seulement sur un lexique structuré autour des antithèses vie/mort, agitation/silence, mais aussi sur la brutalité d'une métamorphose que souligne la répétition presque obsessionnelle de l'adverbe «soudain» (j'en relève cinq occurrences dans le seul premier paragraphe). Le «*reflux de vie responsable de cette décrépitude*» laisse derrière lui un espace marqué de l'empreinte humaine, en même temps que de sa désertion brutale. À première vue, le suspens du temps n'est pas aussi net, qui semble contredit par le passage des «*journées glissantes, fuyantes de l'arrière-automne*», par

l'évocation d'un devenir où se perpétue le cycle des saisons («*Les jours approchent où la grande grisaille va rendre à tout le décor ses harmoniques fondamentales*»), mais cette perpétuation est plus illusoire que réelle tant ce devenir n'est orienté que vers un engourdissement propre à l'avance inexorable de l'hiver, au «*déclin de la saison*». Plutôt que d'un suspens du temps, peut-être faudrait-il parler d'un sursis où les jours qui passent sont comme les ultimes pulsations d'un cycle épuisé dont on ne saurait pressentir la renaissance. C'est par le biais d'une évocation que le texte consomme cette lente agonie du temps, lorsqu'il convoque l'image de «*certaines après-midi, grises, closes et sombrées sous un ciel désespérément immobile*». Espace et temps sont enfin réunis dans une semblable pétrification.

Cet engourdissement généralisé de l'espace et du temps ne suffirait pas en lui-même à faire des lieux un décor, de la saison une unité dramatique, s'il n'était soutenu par une isotopie qui prépare le lecteur à l'efflorescence explicite du motif théâtral. Les «*grottes de brique et de béton*» font songer, par la coexistence de l'artifice et du naturel, à ces façades de palais qu'un regard importun jeté dans la coulisse ramène au simple rang de tentures et de carton-pâte. De manière plus subtile, le texte joue sur la polysémie de certains termes («*parterres*», «*les fonds de verdure sombre*»[67]) pour dessiner une ligne isotopique qui s'affirme avec clarté dans des lexèmes directement reliés au monde du théâtre (ainsi en est-il de «*l'amphithéâtre de la plage*» ou du «*décor*» que «*la grande grisaille marine va rendre à [...] ses harmoniques fondamentales*»). Dans la même perspective, mais faisant appel à des références intertextuelles davantage qu'à des compétences lexicales, j'entends dans l'aparté qui clôt le premier paragraphe («*Je rêve. Qui s'annonce ici avec une telle solennité? Il n'y a personne ici. Il n'y a plus personne.*») une divagation au timbre théâtral, presque hamletien[68]. Dès lors, le lecteur n'est pas surpris de voir surgir, dans le dernier paragraphe, une comparaison qui objective ce que le texte nous avait fait jusque-là pressentir :

---

[67] L'une des acceptions recensées par le *Nouveau Petit Robert* à l'article «fond» désigne la «[p]artie de la scène la plus éloignée des spectateurs, et devant laquelle jouent les acteurs.»

[68] On peut aussi y entendre une réminiscence de la réplique du Don Juan de Molière, lorsque la statue du Commandeur frappe à sa porte : «Qui peut frapper de cette sorte ?»

> *De même m'est-il arrivé de m'imaginer, la représentation finie, me glisser à minuit dans un théâtre vide, et surprendre de la salle obscure un décor pour la première fois refusant de se* prêter au jeu. (*Un B. T.*, p. 100)

C'est sous l'éclairage sanctifié de cette comparaison que l'espace devient véritablement décor, semblable à un «*théâtre qu'on rouvre*», que le texte se «dramatise» jusqu'à pouvoir mériter cette étiquette de «prologue» dans son acception pleine, empruntée à la fois aux domaines du théâtre et de la littérature. Et l'on se prend à rêver, derrière les italiques des pages liminaires, l'amorce d'une longue didascalie qui précéderait la levée solennelle du rideau...

Encore faut-il rappeler que cette rêverie ne résiste pas à une lecture informée du roman, c'est-à-dire à une relecture qui posséderait les éléments-clés de la *fabula*. Une fois qu'il est en possession de ces éléments, le lecteur comprend que le rideau ne peut plus se lever puisqu'il vient de tomber sur la scène déserte, et que ce désert évoque moins le vide frémissant d'un décor en l'attente d'être animé que la mélancolie d'un théâtre dont on s'apprête à éteindre les lumières (ce à quoi faisait déjà penser le départ soudain des vacanciers et la comparaison finale évoquant une «*représentation finie*»). Pourquoi qualifier de prologue des pages qui constituent *de facto* un épilogue, si l'on s'en tient au déroulement de l'histoire? La résistance de cette appellation, à laquelle se sont ralliés nombre de critiques, illustre moins la prééminence accordée au récit sur l'histoire que celle d'une lecture littéraire qui tiendrait compte de la progression dans le texte autant que de sa compréhension rétrospective. Lors d'une lecture première des pages liminaires, le texte peut prendre l'aspect d'«*un théâtre qu'on rouvre*», d'un lever de rideau sur un décor mélancolique qui va bruire bientôt des premiers déploiements de l'histoire; en relisant le texte, on devient plus sensible à la tonalité mineure de cette ouverture et l'on comprend mieux pourquoi les premières notes du récit avaient des accents de cérémonie funèbre.

On aura peut-être remarqué, à la lecture de ce qui précède, que j'ai évité jusqu'à présent l'emploi du terme «narrateur», au prix de formules parfois acrobatiques attribuant au texte/«prologue» l'origine de l'énonciation. C'est là une autre hésitation majeure (peut-être celle dont les conséquences sont les plus importantes) qui attend le lecteur dans sa (re)découverte du roman de Gracq : qui est le «je» qui me parle dans ce prologue, évoquant «*avec une prédilection particulière les avenues de cette petite plage*»? Question

en apparence bien innocente, qui relève d'un réflexe lectoral traditionnel suivant lequel tout pronom mérite recherche : la recherche de l'élément qu'il représente, accompagné de son référent fictionnel, surtout lorsque le pronom semble renvoyer à une instance (narratoriale ou actoriale) susceptible de jouer un rôle important dans l'organisation du récit. Certes, l'hésitation qui saisit le lecteur au moment de répondre à cette question n'est pas exceptionnelle, d'autant plus que le pronom qui ouvre le texte est un embrayeur-type[69], c'est-à-dire qu'il ne peut se comprendre indépendamment de la situation d'énonciation : il faudra que le texte donne des indices supplémentaires avant que l'on puisse attribuer un référent à ce «je» inaugural. Mais quelle est-elle, cette situation d'énonciation, au terme d'un prologue avare en informations? Un cadre spatial tout juste délinéé pour que l'on puisse en esquisser une topographie de base (une ville côtière) et garder en tête quelques repères architecturaux plus précis; une date à demi effacée par la pudeur ou un quelconque sentiment de retenue; des acteurs absents, noyés par le souvenir dans l'indifférenciation du groupe (les femmes, les enfants) ou réfugiés derrière une identité mystérieuse qui ne veut pas lever son voile...

Pourtant, les hypothèses du lecteur se forment, qui veulent rassurer sa progression dans le texte par la reconnaissance de ce «je» qui lui saisit la main. Dans le cadre d'une lecture non informée d'*Un Beau Ténébreux*, on a pu évoquer déjà le réflexe qui voulait lire dans ce «je» la présence de l'auteur[70] dont le nom est inscrit sur la page de couverture. Une fois dissipée l'illusion de préface dispensée par les italiques, ce réflexe ne peut être écarté pour autant de la main comme une négligence de lecteur trop pressé : il existe en effet des textes (hors les préfaces et les avant-propos) pour lesquels le lecteur est en droit d'établir cette équivalence entre auteur, narrateur et personnage. On aura reconnu dans cette équivalence

---

[69] Pour des précisions d'ordre linguistique sur cette notion d'«embrayeur», voir D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, pp. 3-6.

[70] Faut-il préciser que je ne parle pas ici de l'individu réel qui se nomme Julien Gracq (dont un lecteur averti sait, de surcroît, qu'il n'a pas d'existence sur les registres de l'état civil puisqu'il est le pseudonyme d'un certain Louis Poirier) mais de la configuration discursive présente dans l'horizon d'attente du lecteur au moment où il découvre ce nom sur la page de couverture? Il ne s'agit donc pas non plus de le confondre avec l'auteur implicite de la tradition, dont la définition prend sa source chez le critique américain Wayne Booth (voir *The Rhetoric of Fiction*, pp. 67-77) et qui dépend intimement des normes et traces idéologiques repérables dans le texte même. L'auteur auquel je me réfère est une configuration apriorique qui existe avant même que l'on ait pénétré dans le texte, plus ou moins riche selon le degré de précision des références culturelles présentes dans l'encyclopédie du lecteur, dont la forme minimale (dans le cas d'un lecteur dépourvu de toutes ces références) serait une coquille vide sur laquelle on pourrait lire deux signes : Julien Gracq.

le principe fondateur du «pacte autobiographique» tel que défini par Philippe Lejeune[71], mais cette hypothèse est ruinée par le paratexte des éditions récentes d'*Un Beau Ténébreux* chez José Corti, puisqu'elles fournissent une liste des œuvres du même auteur suivies de leur état civil officiel. Le texte qui nous occupe est sans ambiguïté qualifié de «roman» et il ne semble plus approprié de confondre le «je» inaugural avec ce Julien Gracq dont le nom est inscrit sur la couverture. Mais les illusions ont la vie dure (comme celle qui fait dire à Dominique Maingueneau qu'*Un Beau Ténébreux* débute avec le journal de Gérard...[72]) et l'on peut justifier, en dernier recours, cette assimilation par des échos intertextuels : le «*J'évoque*» des pages liminaires ne prend-il pas sa source dans un héritage antique où serait convoqué le *cano* du poète latin, dans les premiers vers de son épopée[73]?

Il faut avouer que le lecteur n'est guère en mesure, au terme du prologue, de suggérer un référent parfaitement stable à ce «je» qui l'introduit dans l'univers du roman. C'est seulement en poursuivant sa lecture qu'il pourra espérer une résolution de l'énigme, lorsqu'il rencontrera un nouvel embrayeur de première personne du singulier, cette fois précisément identifiable parce qu'il est nommé en titre : il s'agit de Gérard. La proximité de ces deux embrayeurs, la similarité du cadre spatial dans lequel ils évoluent, la précision des bornes temporelles du journal intime qui fait écho à la date clôturant le prologue, le déploiement de ce journal intime sur un espace de texte de plus en plus important, donnant l'impression que ce niveau narratif perdurera jusqu'à la fin du roman et que Gérard en sera donc le seul et unique narrateur, tout ceci plaide pour une assimilation du «je» inaugural à ce narrateur/personnage omniprésent. En revanche, le changement de graphie (des italiques aux caractères romains) et le titre en gras «Journal de Gérard», qui semble établir une démarcation assez nette avec ce qui précède, empêchent de s'abandonner complètement à cette hypothèse, et l'intervention inattendue d'un narrateur anonyme dans

---

[71] «Pour qu'il y ait autobiographie [...], il faut qu'il y ait identité de l'*auteur*, du *narrateur* et du *personnage*.» (voir *Le Pacte autobiographique*, p. 15)

[72] Dans une perspective différente, mais qui confirme la ténacité d'une assimilation de ce «je» inaugural avec Julien Gracq, Annie-Claude Dobbs est encore plus directe que Maingueneau, en affirmant que le narrateur, dans *Un Beau Ténébreux*, est «tantôt Gérard, tantôt Gracq» (dans *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, p. 53).

[73] Ainsi de Virgile, dans les premiers vers de *L'Énéide* :
«...at nunc horrentia Martis
arma virumque cano,...»

la dernière partie du roman viendra réactiver l'hésitation du lecteur progressant dans le texte.

Quand je parle d'une «réactivation» de l'hésitation, il faut entendre dans ce terme qu'une lecture première essentiellement dominée par une économie de la progression ne s'attardera pas longtemps sur l'identification problématique du «je» inaugural dès lors que l'histoire se sera mise en branle, histoire dont il importe avant tout de suivre le déroulement. On peut même aller jusqu'à contester le fait que le surgissement du narrateur anonyme dans le texte ranime sans détours la problématique du «je» inaugural : il est possible de penser que seul demeure, dans une lecture-en-progression, l'effet ponctuel de changement de niveau narratif. On comprendra qu'il faut ici opérer un glissement dans l'appréhension du problème, qui tienne compte à la fois d'une lecture informée du texte et de l'économie dominante de compréhension. Dans ce changement de perspective, qui permet de garder à l'esprit le «je» du prologue, la concordance typographique établie par les italiques rapproche le narrateur anonyme, surgi à la page 222 («*Ici finit le journal de Gérard.*»), de l'embrayeur des pages liminaires. Mais ce rapprochement n'est pas sans soulever des réticences : alors que le prologue suggère la présence du locuteur sur les lieux du drame[74], le narrateur anonyme se décrit comme un simple compilateur de renseignements (lettres, fragments, témoignages); il est donc improbable d'en faire un témoin direct des événements de l'histoire (comment expliquer sinon qu'il demeure hors de la focalisation de Gérard tout au long de son journal alors qu'il est suffisamment intime avec lui pour l'avoir «*souvent, longuement interrogé, avec passion, avec minutie*[75]»?). C'est peut-être un raisonnement semblable qui autorise Jean-Louis Leutrat à affirmer, de façon quelque peu péremptoire :

---

[74] Présence que suggèrent non pas tant la promenade sur les lieux du drame (promenade qui peut être largement postérieure à l'achèvement de ce drame, semblable à une enquête minutieuse sur les «lieux du crime») que les dernières lignes du prologue : «*je devins ce fantomatique voleur de momies lorsque, une brise légère soufflant de la mer et le bruit de la marée montante devenu soudain plus perceptible, le soleil enfin disparut derrière les brumes en cette après-midi du 8 octobre 19...*» Par opposition au présent qui domine dans le prologue, le passé simple associé à la date nous ramène aux dernières heures du drame et le «je» devient sujet d'un verbe dont l'action est concomitante à ces dernières heures. De l'apparence de concomitance temporelle et spatiale surgit cette impression d'un «je» témoin des événements qui vont nous être racontés.

[75] *Un Beau Ténébreux*, p. 222. Le seul personnage focalisé par Gérard qui serait susceptible d'endosser ce double rôle de narrateur et de témoin serait Kersaint, le propriétaire de l'Hôtel des Vagues, mais on peut douter de son intimité réelle avec Gérard, capable de l'entraîner dans une confidence aussi détaillée...

> La voix qui se pose dans les toutes premières pages ne trompe pas. Lorsque s'achève le journal de Gérard, et que le relais est pris par l'auteur affirmant s'appuyer sur divers témoignages pour achever le récit longuement entamé, nous ne pouvons [...] nous tromper. Le seul auteur est Gérard[76].

J'ai du mal à saisir l'absolue certitude du critique qui m'apparaît moins nourrie d'indices concrets que d'une projection tendancieuse des intentions dissimulatrices de Gérard, fondée en dernier recours sur l'agacement produit par un anonymat que l'on ne pourrait percer (pourquoi Gérard, dont le journal s'arrête le 24 août, assumerait-il l'écriture d'un texte postérieur au 8 octobre, faisant ainsi peu de cas du silence qui a précédé?). D'ailleurs, la majorité des commentateurs ne suivent pas Leutrat dans cette certitude, et conviennent plutôt de l'existence de deux narrateurs distincts[77]. Seule Françoise Calin joue la carte de la différenciation extrême en affirmant que «trois Je apparaissent dans *Un Beau Ténébreux*, celui du prologue, celui de Gérard, dans son Journal, et le Je du court paragraphe en italiques qui introduit la deuxième partie du récit.[78]» Je me rapprocherai certainement de cette ultime analyse en insistant encore davantage sur le principe d'incertitude qui régit la lecture, quelle que soit l'économie (de progression ou de compréhension) que l'on privilégie. Ce qui frappe dans l'appréhension du roman, c'est qu'il s'ouvre sur une instance narrative dont la caractéristique principale est d'être un embrayeur fondamental d'incertitude : «je» me parle, mais ce «je» est un pronom sans identité stable ou plutôt, ce qui revient au même, aux identités multiples, que le lecteur peut investir comme bon lui semble[79]. Surtout, bien loin de se résoudre de manière

---

[76] J. L. Leutrat, «Le passager clandestin», p. 21.

[77] Rappelons que selon Annie-Claude Dobbs, le narrateur est «tantôt Gérard, tantôt Gracq [sic]» (dans *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, p. 53). Ruth Amossy affirme qu'«au 'je' du journal intime succède celui, anonyme, qui se présente comme l'auteur du récit-cadre.» (dans *Les Jeux de l'allusion littéraire dans* Un Beau Ténébreux *de Julien Gracq*, p. 145) Selon Élizabeth Cardonne-Arlyck, *Un Beau Ténébreux* est le seul récit de Gracq «qui présente deux narrateurs, en une voix dès le départ dédoublée.» (dans *La Métaphore raconte*, p. 125). Gérard Farcy, quant à lui, oppose deux narrateurs : un narrateur homo- et intradiégétique *vs* un narrateur hétéro- et extradiégétique (voir «Polyphonie narrative dans *Un Beau Ténébreux*»). Pour Mireille Noël, «*Un Beau Ténébreux* superpose plusieurs Je énonciateurs distincts : celui du texte-cadre, celui du journal et ceux des différents témoignages qui y sont inscrits.» (dans *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, pp. 101-102) Enfin, Bernhild Boie écrit qu'*Un Beau Ténébreux* est «du début à la fin un récit à la première personne, mais ce 'je' se partage entre deux voix.» (dans «Notice d'*Un Beau Ténébreux*» *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, pp. 1171-1172)

[78] F. Calin, «Les pages liminaires d'*Un Beau Ténébreux* : révélation ou occultation?», p. 344. Il va sans dire qu'il est fait abstraction ici des «je» qu'introduisent le discours direct ou les lettres incluses dans le roman.

[79] Une autre hypothèse (peut-être extrême) serait de considérer le prologue comme relevant de l'énonciation d'Allan en personne, derniers mots écrits par le beau ténébreux avant son geste suicidaire (au moment où disparaît le soleil, à la fin du prologue, le suicide n'a de ce fait pas encore eu lieu...).

décisive après une lecture informée du roman (les interprétations contradictoires des commentateurs en sont la preuve), cette incertitude perdure jusqu'à la dernière page et maintient sur l'organisation narrative d'*Un Beau Ténébreux* ce voile de mystère que des hypothèses successives ont fait mine de soulever sans parvenir à autre chose qu'un ondoiement fragile sur un référent insaisissable.

Pénétrer dans *Un Beau Ténébreux*, c'est donc affronter plusieurs hésitations, non pas celles inhérentes à chaque début de roman dont l'histoire est encore à construire (déployées dans l'intervalle des réponses aux questions qui? quand? où? quoi?), mais qui concernent le protocole[80] même de la lecture, devenant en cela plus déstabilisantes. La première de ces hésitations porte sur le statut préfacier des pages liminaires : s'il est téméraire de persister à confondre ces pages liminaires avec une préface ou un avant-propos, leur apparence d'autonomie par rapport à l'ensemble du texte ne me semble pas entièrement compromise par les liens qui s'établissent entre les deux[81]. Ces liens sont de nature essentiellement spatio-temporelle, mais ils sont comme distendus par le caractère de vague généralité qui imprègne les pages du prélude (je choisirai finalement de le nommer ainsi pour lui conserver son caractère inaugural sans préjuger de l'antériorité de son contenu par rapport aux événements de l'histoire). De fait, ce prélude décrit moins Kérantec (appellation relevant par ailleurs d'une toponymie imaginaire) et sa plage bretonne qu'une station balnéaire parmi d'autres, sans rien qui la rattache de manière formelle au cadre diégétique. Par exemple, lorsque le texte évoque «*cette auberge du*

---

[80] Rappelons que pour Bertrand Gervais, le protocole de lecture "décrit la manière selon laquelle le récit doit être lu." (dans *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, p. 297) Le protocole agit tout au long de la lecture mais il opère en particulier à deux endroits stratégiques : le paratexte et l'incipit (*Ibid.* pp. 297-319).

[81] Je m'éloigne, tout au long de cette réflexion, de la typologie genettienne qui englobe sous le terme de "préface" des notions très variées (voir sa liste de parasynonymes présentée dans *Seuils*, p. 150, incluant entre autres le "prologue") et donne lieu à diverses ramifications terminologiques éclairantes... mais discutables. Je songe en particulier à cette distinction fondée sur le destinateur de la préface, qui permet de séparer la "préface *auctoriale*, ou *allographe*" de la "préface *actoriale*" et de la "préface *allographe*", elles-mêmes définies selon leur statut *authentique*, *apocryphe* ou *fictif* (*Ibid.*, pp. 165-180). Discutable, cette distinction l'est parce qu'elle relève en dernier recours du paratexte dont Genette affirme en introduction que "s'il n'est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte" (*Ibid.*, p. 12), affirmation peu conciliable avec la ligne de partage entre "authenticité" et "fiction" : si les préfaces authentiques peuvent sans difficultés être rejetées hors des limites strictes du texte, en est-il de même des préfaces fictives? Peut-on dire des premières pages d'*Un Beau Ténébreux* qu'elles n'ouvrent pas *le* texte du roman mais sont *du* texte dont la visée introductive ressort surtout de leur position spatiale dans l'objet-livre? Je ne crois pas que l'on puisse

désœuvrement migrateur», on est en droit de discerner dans l'utilisation du déictique un doigt pointé en direction de la diégèse. Et que voit-on dans cette direction? Un seul lieu qui pourrait motiver une telle familiarité, cependant peu conforme à l'image qu'éveille en nous une «auberge» : le très chic Hôtel des Vagues. Au niveau temporel, la précision est de mise par l'intermédiaire d'une date (8 octobre 19...) dont on découvrira, tard dans le récit, qu'il s'agit de la date choisie par Allan et Dolorès pour commettre leur double suicide, mais cette date est lâchée dans le texte au terme du prélude, au terme de la comparaison déjà citée, au terme d'une phrase bizarrement construite dont on peine à identifier le segment principal : elle semble greffée sur un texte qui expire, davantage qu'intégrée à son mouvement, comme pour rattacher *in extremis* les pages liminaires à ce qui va suivre. De fait, ce texte inaugural cultive moins la familiarité que le détachement, et fait songer à cette remarque de Julien Gracq sur la conjonction de certaines heures automnales avec son élan créatif :

> Je suis certain qu'un puissant courant imaginatif peut sourdre de la perception, vive, et – entendez-le bien – entièrement blanche, vide, de telles heures, dont on peut s'imbiber vraiment – heures vécues à même leur durée, sans s'accrocher à aucune bouée. Un grand courant imaginatif : un livre, par exemple. J'en suis certain parce que cela m'est arrivé : l'envie de commencer un livre m'est presque toujours venue à de telles périodes[82].

Le prélude d'*Un Beau Ténébreux* me semble sourdre davantage d'une telle période créatrice que de circonstances intimement liées à la diégèse, nécessité de la saison davantage que de l'instant, captation d'une atmosphère davantage qu'introduction au drame, libre circulation du «grand courant imaginatif» davantage qu'inspiration chevillée au schéma de l'histoire. Dès lors, on ne s'étonnera plus d'apprendre que ce prélude fut écrit dans un camp de prisonniers de guerre, à Hoyerswerda, au cours de l'automne 1940, et que l'élan de l'écriture s'arrêta net pendant deux ans, à la suite de ces quelques pages. Le détachement ressenti à la lecture prend peut-être son origine dans cet espace béant creusé à même le processus d'écriture.

---

tenir cette position, à moins de faire du «texte» un synonyme abusif de «diégèse» (comme le sous-entend implicitement la terminologie de Genette).

[82] J. Gracq, *Préférences*, pp. 845-846. Bernhild Boie opère avant moi ce rapprochement judicieux dans sa «Notice d'*Un Beau Ténébreux*» (voir *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1175) mais elle le fait dans la perspective totale du roman alors que je concentre ici ce rapprochement sur le prélude.

La seconde hésitation qui attend le lecteur, plus tenace, porte sur le caractère «prologal» ou «épilogal» de ces mêmes pages et résulte d'une tension entre leur place effective dans le récit et les notes funèbres qui s'y font entendre, encore augmentées par une relecture qui serait en pleine possession des événements de la *fabula*. Elles ouvrent le roman dans un geste théâtral, mais elles suintent la pétrification, la mort et le silence : le récit se construit au moment où l'histoire est comme un champ de ruines[83]. On pourrait reprocher à cette affirmation sa propension à dissimuler sous une forme lapidaire un propos somme toute très commun : nombre de narrations rétrospectives se construisent sur les ruines de ce qui a été, et il s'agit moins là d'un paradoxe que d'une condition nécessaire à l'effusion du récit (qu'il s'agisse d'un récit oral ou d'un récit écrit). Sans doute cette objection est-elle légitime, mais la spécificité d'*Un Beau Ténébreux* provient moins de cette conjonction traditionnelle entre les ruines de l'histoire et les fondations du récit que de la dynamique qui s'en dégage. À rebours de la dynamique cathartique émanant souvent des décombres (où raconter serait alors synonyme de créer, ressusciter, rattraper le temps perdu...), celle de ces pages liminaires confine plutôt à l'épuisement, à une écriture qui se met en scène sans exprimer le désir urgent de s'incarner dans l'histoire[84]. Ainsi, la seconde hésitation relative aux pages liminaires d'*Un Beau Ténébreux* tient-elle à cette tension persistante entre ce que l'on pourrait appeler un «effet-prologue» (essentiellement nourri de leur place dans le récit et de la théâtralisation qui s'y fait jour) et un «effet-épilogue» (entretenu par les réseaux sémantiques de la pétrification, de «*la représentation finie*», et amplifié par leur situation dans l'ordre des événements de l'histoire).

Au-delà de cette première hésitation sur le statut (para)textuel des pages liminaires, au-delà de cette tension persistante entre leur fonction prologale et leur tonalité funèbre, surgit enfin l'ultime énigme d'un embrayeur sans référent désigné qui ne déchirera jamais le voile de son mystère : le prélude d'*Un Beau Ténébreux* introduit la lecture à un espace fondamental d'incertitude sur laquelle repose la situation narrative du roman. Cette

---

[83] La narration du *Rivage des Syrtes* est fondée sur le même décalage puisque Aldo construit son récit sur les décombres de la Seigneurie d'Orsenna. Mais au contraire d'*Un Beau Ténébreux*, cette tension dramatique ne s'impose jamais à la lecture, qui surgit comme une intruse (vite refoulée) au détour d'une incise tardive, «soulevant pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour moi du rougeoiement de ma patrie détruite» (dans *Le Rivage des Syrtes*, p. 729).

[84] En ce sens, le prélude d'*Un Beau Ténébreux* répond à la définition que Dominique Rabaté donne du récit moderne qui insiste sur sa production autant que sur son produit, qui «se détourne du matériau romanesque pour un texte de plus en plus abstrait, à l'air raréfié.» (dans *Vers une Littérature de l'épuisement*, p. 29)

incertitude ne fait pas obstacle à la compréhension, un obstacle dont la systématisation pourrait devenir principe intégrable par le lecteur, elle est un flottement perpétué pendant et après la lecture, assez subtile pour engager la compréhension du lecteur sans en empêcher la progression dans le texte. Je nomme «déréalisation», non pas l'incertitude proprement dite mais *la persistance de cette incertitude*, non pas l'obstacle qui se présente à la lecture (car le mouvement même de la lecture n'est pas celui d'une coulée unie, il se heurte à des dysfonctionnements[85] plus ou moins fréquents qui ralentissent, voire arrêtent cette coulée) mais les résidus de cet obstacle dans le processus de la lecture après qu'il aura été contourné.

[85] C'est le nom que Michel Charles donne à cette catégorie d'éléments qui animent le texte et sa lecture et se situent «à la croisée d'un regard organisateur et d'un texte dynamique» (dans *Introduction à l'analyse des textes*, p. 137).

2) Le journal de Gérard : entre artifice et légitimation

Comme je l'ai suggéré à la fin du chapitre précédent, l'un des lieux privilégiés de l'effusion déréalisante réside dans cet espace interstitiel qui sépare différents niveaux (pour l'heure, nous nous contentons d'être attentifs aux niveaux de la narration). Il convient ici de ne pas confondre exclusivement cet «espace interstitiel» avec un vide textuel que le lecteur a charge de remplir[86] : l'espace en question fait aussi bien référence au vide qu'à l'étendue, à une zone discursive mettant en contact différents niveaux, dont l'importance dans le texte est variable, relative à l'acte de compréhension du lecteur. Plus cette compréhension sera brouillée, plus la zone démarcative aura tendance à gagner sur le texte, rendant problématique la définition des niveaux jusqu'à faire douter d'un changement perçu d'abord comme tel.

Dans le cas qui nous intéresse, un premier changement de niveau semble s'opérer entre le prélude et les pages qui suivent, marqué par différents indices plus ou moins démarcatifs : changement de graphie (des italiques aux caractères romains), titre en gras qui marque l'ouverture d'une nouvelle section («**JOURNAL DE GÉRARD**»), passage d'un «je» anonyme à un «je» identifiable[87]. Cependant, la prudence s'avère nécessaire dans la mesure où cette démarcation est moins absolue qu'il n'y paraît au premier abord. Le prélude, nous l'avons vu, se clôt de manière assez abrupte sur une date précise, et le journal de Gérard s'ouvre en toute logique[88] sur une notation temporelle, de semblable précision. Dès lors, un réflexe de lecture tend à mettre en relation ces deux dates, établissant une continuité temporelle dans l'univers diégétique auquel elles renvoient. Cette continuité rejaillit sur le Je-narrateur et les signes démarcatifs ont moins valeur de

---

[86] En ce sens, l'«espace interstitiel» ne se confond pas avec les «espaces d'indétermination», les «blancs» décrits par Wolfgang Iser comme des éléments essentiels du texte littéraire permettant une «interaction between the explicit and the implicit, between revelation and concealment.» (dans *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, p. 169) Cette restriction n'empêche pas l'indétermination de jouer dans les procédés de déréalisation tels que je les décris, mais elle veut insister sur le plein discursif de l'espace interstitiel autant que sur son vide textuel.

[87] L'Édition de la Pléiade remplace l'élément démarcatif du changement de graphie par la duplication du titre *Un Beau Ténébreux*... où l'on retrouve par là même cette hésitation consubstantielle aux pages liminaires sur le début effectif du roman.

[88] En toute logique, parce que c'est l'une des lois fondatrices du journal intime que ce respect du calendrier obligeant le diariste à préciser formellement la date correspondant à son acte scriptural. (voir ce que Jean Rousset nomme la «loi de Blanchot» dans son article «Le journal intime, texte sans destinataire?», pp. 435-436)

changement de narrateur (auquel répondrait un changement de niveau narratif) que de rupture chronologique, une rupture qui s'amenuiserait au fur et à mesure de l'égrènement des dates dans le journal intime. C'est là une tendance naturelle à la narration rétrospective (notamment en régime homodiégétique) que de dessiner un schéma en asymptote des temporalités du récit et de l'acte narratif. Dans le cas d'une instance narrative commune au prélude et au journal, cette asymptote aspirera à la convergence parfaite, alors qu'un narrateur extradiégétique dans un récit hétérodiégétique (selon l'hypothèse de Gérard-Denis Farcy[89]) établira un «seuil figuré[90]» au-delà duquel il n'y aura jamais de conjonction possible. Ainsi, le changement de niveau (l'établissement d'un «seuil figuré») repose en dernier recours sur le référent que l'on attribue au «je» inaugural, référent dont nous avons pu voir qu'il ne peut être identifié de manière absolue : l'incertitude qui faisait loi dans le prélude étend son influence sur le fonctionnement ultérieur de la situation narrative, semblable à ces alignements de dominos dont on ne peut ébranler un élément sans que les autres en soient atteints[91]. Une tension se crée entre des signes puissamment démarcatifs et le réflexe de lecture qui voudrait établir la continuité des instances narratives pour donner l'impression de dissiper quelque peu l'incertitude inaugurale.

Si l'on pénètre plus avant dans le journal de Gérard, force est de reconnaître que cette tension se maintient entre le changement et la continuité. D'un point de vue stylistique, la différence est marquée dès la première phrase («Ce matin, promenade à pied à Kérantec.»). Le prélude privilégie des phrases dont l'amplitude croissante est articulée sur un double phénomène de segmentation (nombreuses virgules, incises introduites par des tirets) et d'expansion (les segments se font de plus en plus longs), ce que Muriel Santamaria nomme «le phénomène de l'expansion contrariée[92]» de la phrase gracquienne. En cela, elles répondent à la définition que Gracq donne de la phrase d'André Breton, dans

---

[89] Voir G. D. Farcy, «Polyphonie narrative dans *Un Beau Ténébreux*», p. 193.

[90] Voir G. Genette, *Figures III*, p. 238, pour la définition de ce seuil qui permet la différence entre les niveaux extra-, intra- et méta-diégétiques.

[91] Je ne voudrais pas donner ici l'impression d'un cercle vicieux selon lequel l'incertitude du prélude se nourrit de tout ce que lui apporte une lecture informée du texte, et la situation narrative du texte se nourrit de l'incertitude du prélude. Dans le cadre d'une lecture littéraire où s'affirme une cohérence maximale entre des éléments d'apparence hétérogène, tout se tient et il est difficile de faire prévaloir un élément sur l'autre quand c'est leur intime relation que l'on veut mettre en évidence. En revanche, dans le cadre d'une lecture-découverte, le mystère non résolu du «je» inaugural conditionne sensiblement la progression dans la suite du texte.

[92] M. Santamaria, «Poétique de la phrase dans *La Route* de Julien Gracq», p. 144. L'analyse stylistique porte sur une nouvelle en particulier, mais ses conclusions peuvent s'appliquer à d'autres textes de Gracq.

son étude consacrée à l'écrivain, postérieure de trois ans à la publication d'*Un Beau Ténébreux* :

> Cette phrase ample, longue, sinueuse, fertile en incidentes, en rebondissements et en échos intérieurs, faite pour tenir à travers ses méandres l'attention en suspens et en incertitude jusqu'à sa résolution finale d'où n'est presque jamais absent un élément de surprise[93].

À l'opposé, le cadre spécifique du journal intime tend à réclamer des phrases nominales, proches du style télégraphique, plus aptes à exprimer l'écoulement d'un quotidien indifférencié, dont la banalité nécessite une forme condensée, exigeant cette efficacité propre aux textes que l'on se doit d'écrire chaque jour, sur des plages de temps restreintes. On trouve de ces phrases concises dans les premières pages du journal de Gérard, mais elles se font de plus en plus rares au fil de la narration, espacées de longues périodes où réapparaît peu à peu le rythme ample du prélude. Le début du journal de Gérard est en cela exemplaire, qui fait se succéder une phrase nominale (où l'anodin l'emporte sur l'action exprimée) et une phrase dépourvue de verbe principal (où le descriptif l'emporte sur le narratif), avant de s'astreindre à une syntaxe plus soignée, caractérisée de nouveau par les multiples virgules et l'expansion des fragments. Par voie de conséquence, les quelques phrases au style télégraphique égaillées dans le texte font figure de caution à la forme du journal intime davantage qu'elles ne témoignent d'un type d'écriture spécifique à Gérard, quand sa propension naturelle le rapprochera par la suite d'une syntaxe riche, étroitement liée à la compétence descriptive.

Au-delà des convergences stylistiques, c'est du reste ce qui rapproche le prélude du journal naissant que ce premier plan envahi par le descriptif au détriment de l'action proprement dite. Dans le prélude, les actions attribuées au Je-narrateur sont au nombre de quatre si l'on s'en tient à la temporalité du présent («J'évoque/Je rêve/Je m'enfonce/je parcours»), auxquelles il faut rajouter deux actions au passé («De même m'est-il arrivé d'imaginer/je devins»... encore répugne-t-on à intégrer ce dernier verbe d'état dans la liste des *actions* du narrateur, le phénomène du devenir apparaissant ici plus subi que provoqué). Très sommairement, ces verbes peuvent se répartir entre deux catégories

---

[93] J. Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, p. 479.

sémantiques : d'un côté les verbes exprimant une activité mentale[94], de l'autre ceux qui réfèrent à l'activité physique de la marche. Les verbes de la première catégorie (évoquer, rêver, imaginer) constituent des embrayeurs[95] de focalisation qui signalent à intervalles réguliers le foyer d'où émanent les descriptions; ceux de la seconde catégorie (s'enfoncer, parcourir) contribuent à la naturalisation de ces mêmes descriptions en associant les variations du décor au rythme de la marche. La première journée inscrite dans le journal de Gérard se caractérise par une économie moindre des verbes d'action, mais ils agissent encore une fois comme des relais de description davantage qu'ils ne font progresser l'histoire. Deux verbes (déjeuner, dîner) constituent des balises fonctionnelles du quotidien, marqueurs temporels autant que verbes d'action; la catégorie des verbes de mouvement est bien représentée (deux occurrences du verbe «revenir», auxquelles on peut rajouter les phrases nominales «Ce matin, promenade à pied à Kérantec» et «Quelques pas sur le sable, après le dîner»); quant aux verbes embrayeurs de focalisation, on en relève un seul dont le sujet indéfini ne doit pas tromper sur l'origine du regard cité («on voyait», c'est-à-dire je voyais). Reste un verbe statique («J'ai respiré»), dont la présence permet d'orienter la description vers l'immatérialité de l'air et les caprices du vent, tandis que la dernière occurrence du relevé («j'ai rencontré»), seule à même de fournir un noyau d'événement, devient simple occasion de décrire les «jeunes gens de Kérantec». Ces deux textes (le prélude et la journée du 29 juin) ont donc en commun une inversion de la hiérarchie traditionnelle qui veut faire de la description une auxiliaire de la narration (*ancilla narrationis*); ils donnent tous deux l'illusion de s'être échappés de la même plume (plume du narrateur, et non plume auctoriale, cela va sans dire), attentive aux moindres changements de l'atmosphère, aux stimuli externes les plus subtils, plume soumise à la main d'un peintre davantage qu'à celle d'un chroniqueur. Si ces partis pris se justifient sans peine dans le cadre d'un journal où s'épanche l'oisiveté de l'estivant aux premiers jours d'une saison encore jeune, on s'étonne en revanche de cette propension à la pause descriptive dans un prélude dont l'existence est due en grande partie à l'ébranlement causé

---

[94] Je laisse de côté l'ambiguïté sémique – de toute façon insoluble – du verbe «évoquer» qui peut référer au processus d'écriture autant qu'à une activité mentale proprement dite. Ce qui m'intéresse surtout, c'est la qualité isotope de tels verbes, fondée sur une redondance davantage que sur une polysémie.

[95] Selon l'expression d'Alain Rabatel qui désigne ainsi les indices linguistiques signalant au lecteur la présence d'une focalisation dominante (voir *La Construction textuelle du point de vue*). Rappelons que la focalisation est un phénomène perceptif *et* psychique.

par le suicide d'Allan et Dolorès. Tout se passe comme si le texte voulait privilégier la continuité des niveaux narratifs après en avoir tracé la frontière. Peu importe que le silence du prélude fasse écho à la villégiature morte, quand celui du journal renvoie aux prémices langoureuses de l'été; peu importe que le désert qui nous est décrit soit relatif ou absolu; ce qui compte, c'est qu'un même lieu, une même sensibilité descriptive, une même amplitude stylistique préservent l'unité de la narration. Du prélude au journal, des journées fuyantes de l'arrière-automne aux matinées grises de l'été qui s'éveille, la narration privilégie moins la technique du montage que celle du fondu enchaîné...

Demeure toutefois ce titre en gras (**JOURNAL DE GÉRARD**) qui s'oppose à l'effet de fondu enchaîné entretenu par le texte en désignant le régime (nouveau?) dans lequel vient de basculer la narration : un régime fermement homodiégétique, ancré dans la forme littéraire du journal intime. Cette forme littéraire a déjà fait l'objet de nombreuses études parmi lesquelles celles d'Alain Girard et de Béatrice Didier font figure de piliers fondateurs[96]. Le premier adopte une approche psychologisante, articulée autour de la notion de personne, tandis que la seconde aborde la problématique du journal intime sous des angles tour à tour sociocritique et psychanalytique avant de s'intéresser au genre littéraire proprement dit. Béatrice Didier identifie une «seule loi ressentie comme telle par l'auteur[97]», la loi de périodicité selon laquelle le journal intime «suppose une pratique au jour le jour – avec [...] des interruptions, une régularité très variable.[97]» Communément acceptée par tous les critiques, cette loi s'accompagne, selon Jean Rousset, d'un second précepte canonique qu'il nomme «loi du secret» :

> logique du repli sur soi, réflexe de défense, conscience du risque pris à écrire, donc à se livrer, le journal se veut ou se croit «intime», il ne peut qu'opposer son refus à l'intrusion du dehors[98].

Bien sûr, les lois servent à fixer une norme théorique que la pratique s'appliquera à transgresser pour affirmer sa singularité (la loi de périodicité sera brisée par des ellipses de

---

[96] Voir A. Girard, *Le Journal intime et la notion de personne*, et B. Didier, *Le Journal intime.*
[97] B. Didier, *Ibid.*, p. 8.
[98] J. Rousset, «Le journal intime, texte sans destinataire?», p. 437. Selon Béatrice Didier, cette loi du secret relève d'une notion «assez peu scientifique et plutôt étrangère à la conscience moderne», la notion d'intimité (voir B. Didier, *Ibid.*, p. 8).

plus en plus importantes, la loi du secret sera contredite par une volonté manifeste de communication et/ou de publication), sans toutefois remettre en question la légitimité réelle de ces lois (c'est le genre du journal intime qui sera menacé par une telle transgression, non les principes qui concourent à sa définition).

Au-delà de ces principes fondamentaux qui tracent au journal intime un cadre générique distinct, il est possible d'y repérer des structures récurrentes qui rendent compte de son fonctionnement. Le paradoxe étant qu'en fait de structures, il conviendrait plutôt de définir le genre comme «une absence totale de structure. Pas de 'logique du récit', comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman. Pour une raison bien évidente : il n'y a pas de récit.[99]» Dans la mesure où il s'impose le joug d'un quotidien le plus souvent incolore, le diariste devient un gestionnaire de l'insignifiant davantage qu'un organisateur des significations, à moins que son existence ne veille à lui fournir d'elle-même une structure potentiellement articulée sur un schème dramatique (par exemple, dans le cas du journal d'un condamné à mort). Dans la mesure, aussi, où le journal *intime* n'est pas destiné à être publié (ce qui ne signifie pas qu'il n'admet pas de narrataire ni de destinataire[100]), le diariste ne ressent pas de la même façon la contrainte communicationnelle qui pèse sur le romancier, responsable de la transmission d'une histoire à un hypothétique lecteur[101]. La présence implicite du lecteur agit sur l'écrivain comme une justification supplémentaire de la structure téléologique du roman, fixée par Aristote autour du nœud de l'action et de son dénouement, tandis qu'une exigence de clarté se fait jour selon laquelle l'écrivain doit fournir les éléments nécessaires (cadre spatio-temporel, situation des personnages, motivations) à une progression constante dans l'histoire, sous peine de perdre son lecteur et de briser le pacte romanesque qu'il avait au préalable fixé[102]. Dans le cadre du journal intime, point de lecteur présumé autre que l'auteur (au contraire du roman, où le lecteur est

---

[99] B. Didier, *Le Journal intime*, p. 140.

[100] Dans son article «Le journal intime, texte sans destinataire?», Jean Rousset propose une typologie de ces destinataires fondée sur les notions de fermeture et d'ouverture. Ainsi, un journal intime peut s'adresser à soi-même, à Dieu, à un narrataire inscrit dans le texte, etc.

[101] Seymour Chatman classe le journal intime dans la catégorie des «non-narrated narratives», c'est-à-dire parmi ces narrations qui se contentent d'enregistrer les pensées et les paroles d'un personnage sans volonté manifeste de communication (voir *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, pp. 169 et suivantes).

[102] Précisons que la structure téléologique du roman et cette exigence de clarté ne sont pas des diktats incontournables de la pratique littéraire et que certains romanciers aiment pousser jusqu'au point de rupture contractuelle des techniques narratives parfois déstabilisantes (je songe bien sûr à certains écrivains du Nouveau Roman).

espéré, sinon atteint, par l'écrivain en quête de public) : il n'y a personne à guider, intéresser, mener jusqu'au dénouement, que le moi intime qui devient à lui-même son propre juge. Béatrice Didier qualifie d'«hypnotique» le rapport qui se crée entre un lecteur plus ou moins sacrilège et le journal intime (ne peut-on deviner une certaine forme de voyeurisme derrière cette défloration de l'intime?), un rapport qui nous écarte «des 'contrats' habituellement passés entre le lecteur et l'auteur, où l'intérêt, une sorte de stimulation et d'éveil tiennent la première place.[103]» Ce rapport n'est pas sans risque, qui impose «le temps de la réalité, pesant, sans rédemption[104]» comme celui du récit, charriant avec lui la conscience potentielle d'un ennui invincible, de la menace de la mort commune au lecteur et à l'écrivain.

Pour ce qui est d'*Un Beau Ténébreux*, on peut s'interroger sur le choix d'une situation narrative (celle du journal intime) si contraignante lorsqu'elle est mise en regard des exigences du pacte romanesque (exigences de contenu autant que de structure). Cette interrogation peut se transformer en étonnement dans la mesure où une connaissance précise de l'œuvre de Gracq permet de ramener à la mémoire sa charge virulente contre les «élucubrations si naïvement complaisantes» du journal telles qu'il les décrit dans *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain* :

> Le goût de cet exercice qu'est la tenue d'un journal relève d'abord du prélassement douillet le plus haïssable, son usage massif est enfin, c'est bien clair, l'équivalent d'un *stupéfiant* grave pour l'esprit : rien n'est plus divertissant que de voir tel ou tel nous conter ses angoisses devant ce je ne sais quoi qui se met à coller aux doigts à l'air à mesure qu'on presse le tube de vaseline[105].

Les reproches de Gracq se situent à un double niveau, celui des intentions et celui du contenu. D'une part, il dénonce la complaisance narcissique à laquelle se livrent les diaristes, alanguis dans le confort d'un rituel journalier dont le texte sacré serait fourni par le quotidien d'un individu arraché à l'anonymat de la foule (quand on connaît la légendaire discrétion de Julien Gracq sur sa vie privée, de même que sa répugnance à s'exposer dans les médias, on peut comprendre aisément ce rejet d'une attitude égocentrique et

---

[103] B. Didier, *Le Journal intime*, p. 167.
[104] *Ibid.*, p. 175.
[105] J. Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, p. 447.

impudique, d'autant plus que la mode de l'après-guerre est à la parution de journaux publiés du vivant de leur auteur, avalisant ainsi l'exposition outrancière de leur «importante personne»). D'autre part, il s'attaque à la dérive pléthorique d'un genre qui se caractérise par un terme inlassablement repoussé, par «la foncière platitude» de «matériaux boueux[106]» arrachés au fleuve de la vie : échoit ainsi au lecteur critique «la tâche peu enviable de dégager les quelques pépites à sauver du flot alluvial[106]». Julien Gracq rejoint, par le biais de cette observation, la remarque de Béatrice Didier concernant l'absence totale de structure dans le genre du journal intime; cependant, il la situe sur le plan de l'histoire davantage que sur celui du récit : ce n'est pas tant l'agencement des événements qui est contesté par le genre du journal, que cette notion même d'événement engluée dans un continuum temporel où se brassent sans tri apparent les faits d'un quotidien le plus souvent banal.

Si l'on mesure la narration de Gérard à ces critiques adressées par Julien Gracq au genre du journal intime, force est de reconnaître qu'elle doit échapper au premier reproche de l'écrivain : il est difficile de blâmer Gérard pour une quelconque complaisance narcissique, quand son journal s'attache moins à l'analyse de son *ego* qu'à celle de ses compagnons de villégiature. D'ailleurs, il peut sembler étonnant, à première vue, que l'auteur du journal intime ne soit pas ce «beau ténébreux» désigné par le titre, mais cette disjonction permet d'éviter le piège d'une forme si expressément introspective. Le roman aurait sans doute beaucoup à perdre en adoptant le point de vue d'Allan, puisque l'intérêt de l'histoire est en grande partie fondé sur l'énigme qu'il suscite. En demeurant à la périphérie du mystère, la narration permet à son cœur de battre et de faire vibrer les personnages à l'entour, de même qu'elle «contribue au renouvellement de la fascination puisque, sans négliger pour autant le sujet fascinant, l'accent est mis sur l'objet fasciné[107]». D'un point de vue pratique, le choix de Gérard comme narrateur privilégié est légitimé par sa fonctionnalité dans le récit. Célibataire et désœuvré (on apprend qu'il travaille de manière ponctuelle à une étude sur Rimbaud), il est un observateur privilégié des membres de la petite société qui l'entoure et reste disponible à l'écriture d'un journal intime. Cultivé et courtois, il est doté d'une personnalité attachante et discrète qui lui attire de nombreuses

---

[106] J. Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, p. 446.

[107] G. D. Farcy, «Polyphonie narrative dans *Un Beau Ténébreux*», p. 194. Le critique argumente de manière convaincante autour de ce phénomène de décentrement de la narration (je lui emprunte d'ailleurs le terme).

confidences, aussi bien de la part des femmes que des hommes, des clients de l'Hôtel des Vagues que de son directeur. Du point de vue actanciel, sans être dépourvu de motivations, Gérard n'est pas un sujet véritable pour lequel on pourrait identifier avec certitude ce qui le pousse à agir (une motivation possible, qui l'amène à changer ses plans et à rester à l'Hôtel des Vagues, pourrait être sa fascination à l'égard d'Allan, mais cette affirmation ne fait que déplacer le lieu du problème qui porterait ainsi sur l'origine de cette fascination). De même, il n'est pas objet de désir, presque ignoré par Irène, considéré comme un ami par les deux femmes qui aimantent son intérêt. C'est à la fonction d'adjuvant qu'il semble le plus approprié de l'associer, mais adjuvant de qui, et adjuvant de quelle manière, sinon en prêtant une oreille bienveillante aux inquiétudes et requêtes des uns et des autres? De fait, Gérard apparaît comme un Témoin privilégié («Je ne me sens fait – tout au plus – que pour le rôle de confident» *Un B. T.*, p. 166) situé au cœur de l'action (mais n'en constituant pas le cœur), élément indispensable à la circulation de l'énergie (mais élément neutre dans son indécision et ses vagues passions), excellent observateur du comportement d'autrui (mais centre d'intérêt limité pour le lecteur si son journal intime ne devait favoriser qu'un retour introspectif sur lui-même).

Si le journal de Gérard parvient à ne pas sombrer dans ce narcissisme que Julien Gracq assimile à de la complaisance, en quoi obéit-il (ou non) aux critères génériques définis plus haut? Avant de répondre à cette question, il convient en premier lieu d'insister sur une qualité intrinsèque de ce même journal, qui le distingue fondamentalement des objets littéraires étudiés par Béatrice Didier ou Jean Rousset : je veux parler de sa nature fictionnelle. C'est un fait que les définitions proposées relèvent d'un genre dont le contrat de lecture est lié au «pacte autobiographique», quand il existe nombre de journaux *fictifs* qui sont laissés de côté dans l'élaboration de la typologie. La nature duelle de ces journaux en fait toute la richesse puisqu'ils relèvent, dans une perspective interne (c'est-à-dire du point de vue du diariste à l'intérieur de la diégèse), d'un genre affilié à l'autobiographie alors qu'une perspective externe permet d'établir avec le lecteur un pacte romanesque qui modifie fondamentalement les paramètres de transmission du message. Le journal fictif partage avec le roman son contrat de lecture fondé sur la présence d'un destinataire

implicite[108], et cette présence permet une modification majeure de la structure (l'absence de structure) identifiée par Béatrice Didier : loin d'être dépourvu de cette logique du récit qu'ignore le quotidien, le journal fictif est calqué sur une progression dramatique qui doit être perceptible au lecteur sans briser l'illusion d'une structure aléatoire, en contradiction avec cette progression. Daphné Baudouin énonce avec fermeté cette différence qui réside entre journal fictif et journal authentique :

> dans le premier cas, l'auteur agit sur ses lecteurs en leur créant un monde imaginaire tout en leur faisant croire qu'il est réel. Dans le deuxième cas, l'acte de l'auteur n'est pas d'inventer, mais de tenter de représenter la réalité telle qu'il l'a perçue[109].

L'engagement pragmatique de l'auteur a donc des conséquences directes sur un texte tiraillé entre les exigences du roman et la forme générique du journal intime. Le journal de la fiction ne doit jamais cesser d'entretenir la fiction du journal.

Le journal de Gérard est aux prises avec des tiraillements similaires, jusqu'à mettre en danger la logique narrative d'*Un Beau Ténébreux*. Les premières pages du journal répondent peu ou prou à la loi essentielle de discontinuité fixée par le genre, de même qu'elles rendent sensible cette pression mélancolique du temps qui passe en distillant l'ennui. «[J]e vieillis, et il me semble que j'ai imperceptiblement glissé du temps que l'on passe à vivre à celui que l'on passe à regarder la vie s'écouler» (*Un B. T.*, p. 121) déplore Gérard dans un élan de vague à l'âme où l'on peut lire en filigrane l'opposition d'un temps plein, propice à l'événement romanesque, et d'un temps alourdi par la conscience de son écoulement, le «temps pesant» du diariste. Ce vague à l'âme menace de déboucher sur une crise de l'écriture («À quoi bon faire des phrases. Je m'ennuie et je vais partir. Qui peut me retenir ici?» *Un B. T.*, p. 122) qui dénonce l'ambiguïté consubstantielle à son entreprise : Gérard se plaint de la vacuité de son existence, de n'avoir rien à mettre sous sa plume, alors que c'est ce rien qui devrait fournir la matière principale de son journal

---

[108] Daphné Baudouin affirme de la même façon que le journal fictif repose sur un phénomène de double énonciation qui distingue l'auteur réel s'adressant à son futur lecteur et le narrateur fictif s'adressant à un destinataire fictif (voir «Le journal intime, un texte avec destinataire(s). Exemple du *Journal* de Catherine Pozzi», pp. 20-21). Toutefois, l'argumentation de la critique fait porter tout le poids de cette différence sur l'engagement illocutoire du journal intime en négligeant les conséquences de cet engagement sur les structures textuelles proprement dites.

[109] *Ibid.*, p. 20.

intime. Tout se passe comme si Gérard se savait diariste et se voulait romancier : cette tentation dangereuse le conduit à épouser de trop près les attentes d'un lecteur qui le sait romancier et peine à le considérer comme un simple diariste. Très vite, en effet, le combat est déséquilibré entre les deux pôles antagonistes du journal fictif : le rythme du sommaire, caractéristique des deux premières journées, se confond à celui de la scène[110] dans les journées suivantes; l'ennui dont il déplore le progrès dans la journée du 5 juillet est contredit par l'euphorie qui sous-tend celle du 1er juillet («Depuis longtemps je n'avais rouvert ce journal avec une telle envie d'écrire.» *Un B. T.*, p. 106); surtout, les données de la lecture sont profondément modifiées par la teneur du prélude qui informe le lecteur de l'importance d'une date dont le diariste ne peut avoir conscience, à ce stade de l'histoire. Ce faisant, le journal de Gérard se trouve orienté à sa naissance par un événement dont le contenu nous échappe encore mais dont le terme est fixé par un repère temporel rehaussé par la double présence du singulatif et du déictique («*le soleil enfin disparut derrière les brumes en cette après-midi du 8 octobre 19...*»). Le récit trouve donc sa logique dans ce terme potentiel qui trace un horizon au journal de Gérard, arrachant à leur apparente banalité les dates de ses entrées pour leur conférer la consistance presque douloureuse d'un compte à rebours. L'ennui de Gérard apparaît d'autant plus anachronique au lecteur que ce dernier sait l'événement proche, et cette connaissance gagne par contamination un diariste qui devrait en être logiquement exclu jusqu'à ce qu'il découvre dans la chambre d'Allan «un calendrier à minces feuillets amovibles d'ivoire porta[n]t bien en évidence la date : 8 octobre.» (*Un B. T.*, p. 197) De fait, au plus profond de sa mélancolie, Gérard pressent l'importance d'un événement prêt à éclore lorsqu'il précise, après avoir déploré son inaction : «Qui peut me retenir ici? Personne..., ou alors – alors il vaut mieux partir à temps.» (*Un B. T.*, p. 122) Sa saute d'humeur du lendemain (après avoir décidé de quitter les lieux, il change subitement d'avis à la lecture de la lettre envoyée par Allan à Gregory) confirme cette confusion subtile entre les conventions du journal intime et celles du roman orienté vers son dénouement : Gérard sait qu'Allan traîne derrière lui la promesse de l'événement, de la même façon que le lecteur anticipe dans ce même personnage

[110] J'emprunte ici la terminologie de Genette selon laquelle la «scène» est l'une des «quatre formes fondamentales du mouvement narratif» qui «réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire» tandis que le sommaire «couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse» (dans *Figures III*, p. 129). Pour une discussion critique autour de ces termes, voir la mise au point terminologique de mon troisième chapitre.

l'irruption dans la diégèse du héros éponyme. La conscience exaltée du compte à rebours se surimpose à l'organisation aléatoire du journal intime, jusqu'à niveler le savoir distinct du narrateur et celui de son lecteur, jusqu'à déséquilibrer le contrat de lecture d'un texte fondé sur une forme générique qui subit les événements plus qu'elle ne les organise, quand dans les faits la logique du récit s'impose à un narrateur fort peu diariste et trop ouvertement romancier[111].

Ce constat d'un journal intime tiraillé entre diverses contraintes se confirme dans la manière dont se développe la situation narrative partagée entre une volonté incessante de naturalisation et son glissement irrésistible vers la logique du roman. Dans le régime homodiégétique assuré par le narrateur-témoin Gérard, il existe *a priori* une position focalisatrice dominante, la focalisation non déléguée du diariste maître de sa plume. Contrairement à l'autobiographie, où la distance temporelle creuse *de facto* une différence entre le focalisateur non délégué du présent et le focalisateur délégué du passé, la narration quasi simultanée propre au genre du journal intime tend à réduire cette différence à néant. La possibilité de son existence est toutefois maintenue par le refus de pousser cette simultanéité jusqu'à son point d'extrême concordance[112], et il sera toujours permis, en dernier lieu, de faire la différence entre Gérard impliqué dans l'action ou les conversations (focalisateur délégué), et Gérard impliqué dans l'écriture de son journal (focalisateur non délégué)[113]. Cette distinction est cohérente avec la situation narrative inaugurée par le journal. En revanche, des problèmes se posent lorsque les autres personnages de la diégèse interviennent dans le récit. Gérard parvient le plus souvent à contenir la narration dans les limites logiques de sa focalisation, interprétant les pensées des personnages au travers de ce que leurs gestes ou leurs discours lui révèlent, adoptant une profondeur de focalisation qui signale ses talents d'observateur sans préjuger de la qualité absolue de ses observations (absolu réservé d'ordinaire à un narrateur omniscient). Ainsi, lors de l'expédition au

---

[111] Lorsqu'il prend le relais de Gérard, le narrateur anonyme de la dernière partie se donne pour tâche «*d'achever l'intrigue qu'il est permis de voir s'ébaucher vaguement au cours des pages de ce journal*» (*Un B. T.*, pp. 222-223), objectivant par ce terme d'«intrigue» l'orientation romanesque du journal intime.

[112] «[L]a simultanéité du discours et du vécu est en fait l'exception. La norme serait plutôt : rétrospection de faible portée, écart minimum, mais écart entre le discours et le narré.» (J. Rousset, «Le journal intime, texte sans destinataire?», p. 435)

[113] Cette distinction toujours possible indique assez comment la frontière qui passe entre focalisateur non délégué et focalisateur délégué en régime homodiégétique réside moins dans la distance temporelle que dans l'implication du focalisateur dans l'action.

château de Roscaër qui réunit pour la première fois les principaux protagonistes du roman dont Gérard perçoit la dramatique élection («J'eus soudain le sentiment, devant ce groupe improvisé, que le sort en était jeté, que c'était *ceux-là* qui étaient désignés» *Un B. T.*, p. 153), les pensées des personnages sont-elles toujours lues sur les visages, décelées dans le son de leur voix, comme le signalent les nombreux embrayeurs de focalisation qui naturalisent les observations de Gérard («On voyait bouger... les voix donnaient une note *scrupuleusement juste*... visiblement... une *très distincte* nuance de sécheresse... De même s'offusquait-elle, *il me semble*... Visiblement... Comment ne pas observer aussi...» *Un B. T.*, pp. 155-156 – c'est moi qui souligne). Ces efforts de naturalisation, qui légitiment la focalisation tout en modalisant les énoncés qui l'accompagnent, se maintiennent tout au long du journal de Gérard, respectant en cela une dimension essentielle de la situation narrative : la focalisation restreinte à profondeur réduite.

Toutefois, ce respect se trouve concurrencé par un autre phénomène où se marquent les limites de la naturalisation : il s'agit de la retranscription des discours rapportés. Ces discours occupent une place considérable dans la narration de Gérard, constituant avec les lettres la voie privilégiée par laquelle peut s'opérer un changement de niveau narratif, en même temps qu'une délégation potentielle de la focalisation à un autre personnage que le Je-narrateur/Je-actant[114]. Le problème qui se pose à Gérard est celui que rencontrent tous les autobiographes ou narrateurs homodiégétiques enclins à céder une parole directe à quelques-uns de leurs personnages : faut-il jouer la carte de la fidèle retranscription en justifiant par des circonstances exceptionnelles l'effet produit par un discours sur la mémoire du narrateur? Faut-il désigner le caractère factice de cette retranscription par des commentaires métascripturaux qui garantissent l'indulgence relative du lecteur (en vertu du vieil adage selon lequel «faute avouée est à demi pardonnée»)? Faut-il au contraire s'en remettre à la désinvolture et passer sous silence l'invraisemblable retranscription d'un

[114] Je parle de focalisation «potentielle», car je répugne à considérer que la simple prise de parole d'un personnage (même la plus anodine) suffit à poser un acte focalisateur plein et indépendant. Cette remarque nous renvoie au débat sur l'existence de segments textuels non focalisés, et je me rangerais plutôt, dans ce débat, aux côtés d'Alain Rabatel (contre Mieke Bal) en reconnaissant l'existence de tels segments. Néanmoins, je ne serai pas aussi absolu qu'Alain Rabatel lorsqu'il affirme : «[l]a spécificité du PDV [point de vue] s'exprime dans certains énoncés narratifs et non dans les paroles des personnages.» (dans *La Construction textuelle du point de vue*, p. 13) En plus d'établir une séparation factieuse entre «énoncés narratifs» et «paroles des personnages» (*quid* des contes de Schéhérazade?), cette affirmation ne tient pas compte de certains phénomènes de focalisation internes au discours des personnages (voir par exemple les nombreux récits de rêves présents dans *Un Beau Ténébreux*).

discours éloigné dans le temps, en comptant sur la bonne volonté du lecteur qui aurait intégré à son horizon d'attente cette «licence narrative» accordée au narrateur homodiégétique[115]? Dans le cas qui nous occupe, la difficulté provient du fait que Gérard ne choisit pas vraiment entre ces différentes solutions. Par instants, il opte pour la voie «noble» qui consiste à naturaliser sa retranscription, sinon à l'affirmer fidèle : «je rédige tout ceci à la manière d'un reportage, négligeant tout ce qui ne servait pas directement de ma part à relancer la conversation.» (*Un B. T.*, p. 109); ou encore, plus loin dans le roman : «[j]e m'aperçois ici que je rendrai fort mal l'ambiance si particulière de cette conversation si je ne note soigneusement les temps de repos, les cassures» (*Un B. T.*, p. 213). Qu'elles revendiquent son effacement objectif derrière la parole de ses interlocuteurs ou le soin avec lequel il retranscrit le rythme de leur conversation, ces remarques vont toutes dans le même sens : elles cherchent à (se) convaincre des conditions fidèles de la retranscription. Ces remarques sont d'autant plus justifiées qu'elles appartiennent à des scènes dont l'ampleur fait peser sur la narration la menace d'une décrédibilisation : la première précède une longue tirade de Christel, la seconde est incluse dans la plus longue scène du roman, la conversation entre Allan et Gérard qui clôt le journal de ce dernier. Tout se passe comme si le narrateur voulait diminuer l'invraisemblance de sa retranscription par le détail des procédures qui l'ont guidée. À d'autres endroits du texte, Gérard laisse poindre des commentaires qui suggèrent un travail de manipulation de la matière soumise à sa mémoire. Conscient des limites de son entreprise («Je sens déjà combien je serai inhabile à en [la conversation avec Christel] rendre la couleur» *Un B. T.*, p. 106), Gérard objective dans sa narration la déformation qu'implique le travail de la mémoire sur une matière aussi volatile que des discours prononcés au fil de la conversation, que des scènes dont il voudrait rendre l'atmosphère dans les moindres détails («En relisant ce qui précède, je souris amèrement de voir les écarts auxquels peut se livrer une imagination qui prétend être bien gouvernée.» *Un B. T.*, p. 196). Mais ces remarques, en plus d'être fort rares, dénoncent moins l'artifice de la narration qu'elles n'en soulignent l'humilité : on

[115] Gillian Lane-Mercier parle du «sentiment intuitif du lecteur 'naïf' pour qui tout dialogue littéraire, en raison de son allure figée, trop bien tournée, redondante, est toujours déjà soit au-delà, soit en-deça, du verbal réel dont pourtant il se réclame.» (dans *La Parole romanesque*, p. 15) Ce sentiment ne peut manquer d'être exacerbé à la lecture d'*Un Beau Ténébreux* où le français très littéraire des dialogues nappe les discours individuels d'un même vernis. S'ajoute à ce «sentiment intuitif» une nécessaire indulgence

n'invoque pas ici l'indulgence d'un lecteur d'ailleurs fort improbable (journal intime oblige), on argumente en faveur d'un texte dont les moindres distorsions ne peuvent suffire à jeter un doute sur son contenu. Les deux branches de l'alternative procèdent d'une même entreprise de légitimation, qui se nourrit à la fois du respect de la matière et de sa transformation. «Je recopie à peu près telle quelle cette passionnante fiche policière» (*Un B. T.*, p. 133) écrit Gérard après que Gregory lui a confié la «biographie» d'Allan Murchison avant son départ de l'Hôtel des Vagues : Gérard revendique pour son journal la qualité d'un témoignage garantie par son travail de copiste, mais c'est l'«à peu près» qui se détache de la phrase et signale au lecteur les manifestations velléitaires du romancier. D'ailleurs, ces velléités ne sont jamais plus sensibles que lorsqu'elles se révèlent à demi, au détour d'une modalisation anodine ou d'une parenthèse sur la psychologie des protagonistes (s'interrogeant sur Allan, Gérard se dit «habitué [...], d'une façon sans doute trop arbitraire, à personnaliser les idées, à idéaliser les personnages» *Un B. T.*, p. 179, et son souci de la symétrie lui fait «commettre» un chiasme dont le dernier terme devient l'aveu de ses tentations romanesques). Au travers de ces hésitations stratégiques, c'est encore le statut véritable du «journal de Gérard» qui s'en trouve ébranlé.

Il demeure toutefois que le diariste fait un usage parcimonieux de ces formules légitimantes dans un texte qui en aurait pourtant besoin si l'on se fie à la place grandissante des discours rapportés dans un style appliqué, défiant toute capacité de mémoire, la plus scrupuleuse qui soit[116], si l'on se fie de même à la retranscription du billet rédigé par Allan à Gregory, dont Gérard prend connaissance avant de le rendre à son propriétaire. Pourtant, lorsqu'il retranscrit ce billet dans son journal intime, Gérard ne fait pas allusion à la précision ni à la justesse problématiques de cette retranscription : il joue la carte du silence, celle qui va faire du lecteur un complice (in)volontaire de son œuvre. Dès lors, les accès de scrupules qui le conduisent à justifier sa narration apparaissent bien isolés, et leur efficacité douteuse quand on la mesure à l'effort demandé au lecteur pour naturaliser des discours rapportés, sans cesse plus nombreux. Une tension s'établit entre le cadre générique tracé par des éléments distinctifs (le titre, les en-têtes sous forme de dates,

---

intégrée à l'horizon d'attente du lecteur comme une contrainte générique de la parole romanesque et une condition *sine qua non* de sa bonne réception.

[116] Gillian Lane-Mecier parle à ce sujet de «duplicité énonciative» (voir *La* Parole *romanesque*, pp. 238-254), la question étant de savoir, d'un point de vue pragmatique, s'il faut afficher ou dissimuler cette manipulation narratoriale au lecteur.

la narration homodiégétique) et une technique narrative qui défie les capacités du diariste ordinaire[117], entre les métacommentaires visant à naturaliser cette technique, et la stratégie du silence qui veut taire un glissement du journal intime vers la forme romanesque. Ce glissement s'accuse lorsque Gérard reprend son journal après plusieurs jours de silence et qu'il entreprend de faire le sommaire des événements survenus dans l'intervalle : ainsi en est-il de la journée du 15 juillet (dont le récit survient après une pause de huit jours) ou de celle du 22 juillet (qui succède à un silence d'une semaine) qui se permettent une accélération du temps, dénonçant la volonté du romancier de faire progresser l'action, par opposition à l'écoulement languissant du journal. De même, la voix narrative du journal intime tend à s'amuïr sous le bruissement de plus en plus bruyant des autres voix du récit. Cet envahissement de la parole intime par la parole de l'autre (au travers des longues tirades, des lettres, des récits de rêves) marque, selon Ruth Amossy, la «carnavalisation» du genre du journal, c'est-à-dire son inscription dans un dialogisme conquérant davantage que dans un monologisme plus traditionnel, débouchant en dernier lieu sur une transformation du journal intime en «roman policier»[118]. Dans une perspective plus directement herméneutique, cette subversion du genre s'accompagne d'un ébranlement du contrat de lecture (je lis un roman qui est un journal qui est un roman aux apparences de journal) en même temps que de la perception confuse de la crédibilité d'un narrateur partagé entre la stratégie de l'aveu et celle du silence[119].

La question se pose enfin, lorsque l'on parle de «crédibilisation» ou de «formules légitimantes», de la réelle allégeance à cette «loi du secret» traditionnellement

---

[117] Lorsqu'elle étudie l'inscription de la parole romanesque à l'intérieur du texte narratif, Gillian Lane-Mercier signale à juste titre l'hybridité fondamentale de sa problématique : «n'importe quel discours direct se concrétise d'abord en fonction d'un référent pragmalinguistique du monde, attesté ou tout simplement possible, pour ensuite participer d'une cohérence autre, où les liens référentiels sont soumis à la considération du vraisemblable et se plient, en dernière instance à des manipulations diégétiques diverses.» (dans *La Parole romanesque*, p. 34) Dans la perspective qui est la mienne s'ajoute un troisième élément en fonction duquel se concrétise le discours direct : il s'agit bien sûr du lecteur, implicitement visé par le texte romanesque. La tension que je perçois dans la situation narrative opère pour une grande part entre cette «cohérence autre» (celle du cadre générique imposé intradiégétiquement par le journal intime) et la présence implicite du lecteur qui conditionne le processus de communication.

[118] Voir *Les Jeux de l'allusion littéraire dans* Un Beau Ténébreux *de Julien Gracq*, pp. 170-173. De même, Mireille Noël note que le «journal de Gérard est transformé en un journal de bord par la mise en intrigue, par la recherche des mobiles, à la manière d'une enquête policière.» (dans *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 114)

[119] Et l'on sait l'importance qu'il y a, pour le narrateur à la première personne, d'asseoir son «authentication authority», selon le terme de Lubomir Doležel (voir «Truth and Authenticity in Narrative», p. 18).

caractéristique du journal intime, selon Jean Rousset. Lorsque Gérard signale par ses commentaires les limites de sa narration, lorsqu'il entrecoupe les passages au discours direct d'indications de régie aptes à rendre la «couleur» des conversations, les inflexions de voix les plus subtiles, ne postule-t-il pas, au travers de ces manœuvres, la présence d'un lecteur implicite qui recevra ultimement son texte? La question se complique, on le sait, du statut ambivalent de la situation narrative, relevant à la fois du journal intime et de la fiction romanesque. Le «journal de Gérard» admet bien un lecteur implicite dans la mesure où il est *réellement* écrit pour être lu; en revanche, si l'on adopte une perspective interne, le texte revendique cette intimité consubstantielle au genre du journal («Ce langage est extravagant, je le sais, ces notes incommunicables – mais ce langage, ces notes, ne sont faits que pour moi.» *Un B. T.*, pp. 174-175) et exclut de fait une ouverture sur l'extérieur.

Cette exclusion de principe n'interdit pas la présence de destinataires qui dessinent, à l'intérieur du texte, le fantasme d'un processus communicationnel arraché à son intimité. Gregory est l'un de ces destinataires auxquels s'adresse Gérard à quelques reprises («Sois tranquille Gregory, je ne partirai pas maintenant» *Un B. T.*, p. 128, «sois tout de même remercié, Gregory, d'avoir été le premier à me dire son nom» *Un B. T.*, pp. 132-133), de même qu'Allan et Dolorès, qu'il interpelle directement par ses questions («Quels secrets te lient à celle que tu as amenée ici [...]? Quels rivages as-tu quittés pour celui-ci [...]? Et toi, plus belle que le jour, [...] quelle lumière a-t-il allumée en toi [...]?» *Un B. T.*, pp. 128-129). Toutefois, ces destinataires figurent moins des lecteurs potentiels, susceptibles de briser le sceau du secret, que des allocutaires rattachés à la fonction conative du langage, à laquelle le diariste peut avoir recours : il s'agit moins d'une interlocution réellement désirée que d'une «invocation aux mânes», sans conséquences sur l'intimité du journal. Plus ambigus sont les précisions métascripturales («Ceci d'abord, qui enlèvera toute ambiguïté déplaisante à mon récit.» *Un B. T.*, p. 106... «ambiguïté déplaisante» pour qui, si ces pages sont destinées à ne pas être lues?), les segments de phrases qui semblent des réponses adressées à un interlocuteur inaudible («Oui, je sais bien il y a 'le bolide'» *Un B. T.*, p. 121, où l'adverbe en incise agit comme la réponse à une objection muette, de même que le «mais oui, pourquoi pas» de la page 167) ou à un interlocuteur dont on entend la question sans en connaître l'identité («quoi? – même avec celui là!» *Un B. T.*, p. 184), les surexplications, enfin, qui paraissent inappropriées dans un texte où s'établit une

concordance entre auteur et lecteur (par exemple lorsque Gérard parle de la «bande 'straight'», il croit bon d'ajouter aussitôt : «[o]n appelle ainsi à l'Hôtel des Vagues la troupe de jeunes sportifs, grands danseurs et grands joueurs de tennis» *Un B. T.*, p. 129, précision qui semble moins s'adresser à lui-même qu'à un lecteur implicite). Certes, il existe de ces surexplications ou amorces de dialogue invisible à l'intérieur même des journaux intimes dits canoniques : elles se justifient aisément par le débat qui peut s'opérer dans une même conscience ou par l'écart temporel que prévoit le diariste entre le moment de la production et celui de la relecture quelques années plus tard (où les surexplications pallieraient d'éventuelles difficultés de compréhension)[120]. On peut aussi interpréter certains de ces paradoxes discursifs comme la manifestation textuelle de cette loi «qui présuppose la présence latente d'éléments monologiques non actualisés lors d'un dialogue effectif et, inversement, celle d'un dialogisme virtuel constitutif de tout monologue.[121]» Il reste que certaines ambiguïtés demeurent, qui se situent au niveau du métalangage autant qu'à celui d'une adresse indirecte à un lecteur potentiel (par exemple, dans cette incise de Gérard, lorsqu'il parle de Rimbaud auquel il consacre ses recherches : «curieux de noter avec quel succès ce littérateur – je m'expliquerai si l'on veut sur le mot – a pu jouer à notre époque un rôle de passe-partout» *Un B. T.*, p. 114. Ce n'est pas seulement la demande d'explication qui paraît incongrue, mais aussi cet appel à une volonté indéfinie difficilement interprétable comme une marque d'autodestination ou comme la trace fortuite d'un dialogisme irréductible...).

Rassemblons les éléments que je viens d'amasser : alors que la forme du journal intime est dénotée par des éléments démarcatifs inaliénables, faisant écho chez le lecteur à des données génériques intégrées à son horizon d'attente (scansion du temps qui s'écoule, absence de plan préétabli, tendance à l'introspection et au secret), alors que la focalisation et sa profondeur parviennent à se maintenir dans les limites fixées par la situation narrative (narration à la première personne homo- et intradiégétique), s'opère une subversion progressive de ces mêmes données : la scansion se fait plus ample, et plusieurs journées se

[120] Daphné Baudouin insiste de la même façon sur ces surexplications ou ces changements de niveaux narratifs qui introduisent selon elle des distorsions dans un genre à l'origine secret (voir «Le journal intime, un texte avec destinataire(s). Exemple du *Journal* de Catherine Pozzi», pp. 28-30).
[121] G. Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, p. 13.

voient résumées dans un seul segment selon un rythme et une organisation proches du récit; l'absence apparente de structure est contrariée par le compte à rebours déclenché par le prélude, auquel Gérard semble lui-même inconsciemment sensible; la loi du secret est rompue par des adresses pour le moins ambiguës à un lecteur implicite pourtant dénié par le narrateur. Cette subversion n'emprunte pas la voie d'une rupture brutale du contrat de lecture initié par le texte : les cadres du journal intime sont maintenus, mais ils se distendent sous la pression d'une logique narrative concurrente, et la tension résultant de cette stratégie est particulièrement perceptible dans l'alternance de silence et de légitimation qui préside à l'inscription des discours rapportés dans le texte. Toutefois, au fur et à mesure que l'on progresse dans le journal intime et que s'accentue la subversion du genre, s'acquiert une conscience aiguë des limites de la narration. Si la neutralité de Gérard ainsi que son rôle de confident pouvaient constituer un atout non négligeable dans le processus d'exposition de l'intrigue et de ses différents protagonistes, sa relative passivité peut devenir un obstacle en immobilisant l'action, en la faisant stagner dans l'impasse de son désœuvrement. La seule exception notable à cette passivité réside dans la rencontre avec Allan, fixée de sa propre initiative, et qui occupe plus de seize pages de son journal intime (de loin le plus long fragment du texte). Lorsque cette rencontre se termine sur une quasi-rupture entre les deux amis, le journal intime touche au gouffre qui le menace d'engloutissement, ce que suggèrent fortement les derniers mots écrits par Gérard : « '– C'est bien. Je ne vois plus rien à vous dire.' Nous nous sommes quittés sur ce silence pesant.» (*Un B. T.*, p. 222) Que faire lorsque «je» n'a plus rien à dire, lorsque la narration se retourne sur elle-même, coupée du principal objet de sa fascination? À cette question, *Un Beau Ténébreux* apporte une réponse claire : il faut changer de niveau narratif pour sortir de l'impasse dans laquelle le texte s'est peu à peu enfermé.

3) La narration anonyme : vers un brouillage maximal de la situation narrative

Le changement qui s'opère dans le texte est visuellement signalé au lecteur par la graphie en italiques, de la même façon que le titre en gras «**JOURNAL DE GÉRARD**» établissait une démarcation apparente avec les pages du prélude : *Un Beau Ténébreux* ne s'offre pas d'emblée comme une fiction déstabilisante qui multiplierait à l'envi des niveaux narratifs aux frontières diaphanes. Le dispositif narratif signale au contraire la volonté d'une séparation manifeste des niveaux, jusqu'à frôler parfois la mise à nu de l'artifice, comme il advient dans cette fin abrupte du journal de Gérard. «*Ici finit le journal de Gérard*», proclame le texte avec un absolu qui laisse à réfléchir : cette fin doit-elle être comprise comme l'affirmation d'un fait interne à la fiction (Gérard cesse effectivement d'écrire son journal à la date du 23 août... au risque de faire naître, chez le lecteur, le sentiment d'un arbitraire psychologique – pourquoi ce tarissement de l'écriture quand la débâcle de l'arrière-saison ménage au diariste des heures vides, propices à l'activité fébrile de la plume, quand la proximité du dénouement devrait offrir à Gérard cette matière riche dont il déplorait la rareté aux premiers jours de l'été?) ou comme l'objectivation d'un fait de lecture (ici finit *pour toi, lecteur,* le journal de Gérard... mais cette hypothèse d'ordre métalectural n'est-elle pas de nature à contrecarrer les efforts de naturalisation qui animent la narration)?

Cette alternative permet de réactiver une caractéristique essentielle de la situation narrative telle qu'elle se construit dans *Un Beau Ténébreux*, à savoir la tension subtile établie par le(s) narrateur(s) entre la volonté de naturaliser la narration et la conscience d'un irréductible artifice. En ce qui concerne le premier pôle de cette tension, le narrateur anonyme ne se contente pas de justifier sa prise de parole par le silence de Gérard, il pose son «authentication authority[122]» en affirmant avoir questionné le diariste à plusieurs reprises «*avec passion, avec minutie*», en déclarant avoir eu accès à «*certains fragments écrits des lettres*» de même qu'aux «*témoignages [...] de quelques-uns des pensionnaires*

[122] Selon l'expression de Lubomir Doležel dans «Truth and Authenticity in Narrative». Rappelons qu'un narrateur anonyme à la troisième personne possède d'emblée cette «authentication authority», sauf contradictions flagrantes repérées dans le texte, tandis que le narrateur à la première personne doit asseoir cette «authentication authority» auprès du lecteur. La difficulté du dispositif d'*Un Beau Ténébreux* réside en partie dans ce narrateur mystérieux, tiraillé entre un anonymat objectivant et l'affirmation d'une individualité (d'un «je») en contact avec les autres personnages de la diégèse.

de l'Hôtel des Vagues» (*Un B. T.*, p. 222). Cette insistance presque lourde[123] sur les fondements objectifs de sa narration gagne en force d'être isolée par les italiques de la suite du texte, de même que l'unicité de cette «stratégie authentificatrice» (contrairement à Gérard, le narrateur anonyme pose *une fois pour toutes* la légitimité de sa narration) lui confère la puissance arbitraire d'un axiome narratif auxquels seront mesurés les événements à venir, un peu à la manière de ces dispositifs textuels ou cinématographiques qui jouent la carte de la naturalisation en affirmant *a priori* le caractère véridique de l'histoire racontée.

Armé de cet axiome d'authenticité, le lecteur plonge dans la suite du texte (dans la suite de l'histoire) qui rétablit la graphie standard du journal de Gérard. De la même façon que le prélude se démarquait du journal de Gérard tout en maintenant une certaine fluidité/continuité dans la transition, la narration anonyme cherche à naturaliser le changement de situation narrative (d'une narration intra- et homodiégétique vers une narration extra- et hétérodiégétique) pour ne pas trop heurter le sens logique de la lecture. Ainsi le «je» anonyme rappelle-t-il sa présence par le biais d'une incise («m'a-t-il dit plus tard» *Un B. T.*, p. 223) qui maintient pour quelque temps la fiction du témoignage recueilli; ainsi quelque modalisation au détour d'une phrase («Il semble que pendant toute cette période, il [Allan] continua à jouer immodérément.» *Un B. T.*, p. 223) permet-elle de signifier les limites de cette narration pour laquelle les faits demeurent soumis à la perception qu'en ont eue les différents personnages; ainsi le premier témoignage rapporté au discours direct est-il celui de Gérard, établissant par là même une certaine continuité avec la voix homodiégétique du diariste.

Pourtant, ces efforts de naturalisation pèsent peu au regard du changement profond qui s'établit dans la situation narrative : le Je-narrateur disparaît du texte et la focalisation non déléguée qui lui revenait de droit relève désormais d'un anonyme foyer, à la manière d'une narration hétérodiégétique traditionnelle. La logique de compilation des témoignages est définitivement assujettie à celle du roman, sans que cet assujettissement soit perçu par le lecteur comme un scandale : en cela, la dérive générique du journal de Gérard préparait ce recours à la forme romanesque traditionnelle, de même que la déclaration d'intention du

[123] À propos du changement de niveau entre le journal de Gérard et la narration anonyme, Bernhild Boie parle d'un procédé «sommaire», et qui «ne s'en cache pas.» (voir «Notice d'*Un Beau Ténébreux*», dans *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, pp. 1173-1174)

narrateur anonyme ne préjugeait pas de la forme adoptée ultérieurement par la narration. La tension décelée dans la narration de Gérard, ainsi que les affirmations légitimantes du narrateur anonyme, permettent l'acceptation de cette situation narrative qui relève du pseudo-diégétique tel que défini par Genette :

> Une figure [...] que l'on peut rattacher à la métalepse, consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe [...]. Ces formes de narration où le relais métadiégétique, mentionné ou non, se trouve immédiatement évincé au profit du narrateur premier, ce qui fait en quelque sorte l'économie d'un (ou parfois plusieurs) niveau narratif, nous les appellerons [...] *pseudo-diégétique*[124].

Le relais métadiégétique des témoignages recueillis auprès des acteurs du drame s'efface dans le texte pour faire l'économie d'un niveau («je raconte que quelqu'un m'a rapporté que...» est remplacé par «je raconte que...») et donner l'illusion d'une prise directe sur des événements doublement médiatisés par le Je-narrateur et les acteurs témoins.

Lorsqu'il aborde de façon succincte la problématique de la narration pseudo-diégétique, Genette lui accorde une valeur narratologique moindre (pour ne pas dire négligeable) comparativement à d'autres phénomènes ou figures plus opératoires sur le plan de l'analyse. Pour justifier ce traitement, il invoque l'exemple du *Théétète* qui utilise la narration pseudo-diégétique dans un souci d'économie où l'analyse narratologique trouve peu à gagner. On pourrait arguer d'une même préoccupation fonctionnelle pour légitimer la narration pseudo-diégétique d'*Un Beau Ténébreux* : aux indications de régie fastidieuses qui préciseraient sans cesse la situation de communication par laquelle le narrateur anonyme se définit comme un simple relais entre des témoignages (oraux ou écrits) et un lecteur implicite, est préférée une narration hétérodiégétique d'où s'effacent les marques de la situation d'énonciation, facilitant de manière significative le déroulement du récit au prix d'un réglage de la lecture sur cet ajustement des niveaux. Si je m'entends avec Genette sur le caractère «économique» d'un tel ajustement, je crois en revanche que la narration pseudo-diégétique d'*Un Beau Ténébreux* permet de faire accepter au lecteur une

---

[124] G. Genette, *Figures III*, pp. 245-246.

transgression plus fondamentale de la situation narrative, qui va bien au-delà du simple court-circuitage d'un niveau : la transgression de la profondeur de focalisation.

Que le relais métadiégétique soit conventionnellement rabattu sur un niveau supérieur n'entame pas l'authenticité axiomatique de la narration, et le lecteur s'accommode sans trop de peine de cet ajustement pratique, puisqu'il importe avant tout de connaître la fin de l'histoire, indépendamment des modalités qui président à sa «mise en récit»[125]. Beaucoup plus problématique me semble l'acceptation d'une focalisation dont la profondeur irait au-delà du savoir accessible au simple compilateur de témoignages. Or, en dépit des indications préliminaires du «je» anonyme, la narration est sans cesse sur le fil de l'invraisemblance en ce qui concerne la quantité et la qualité des informations transmises au lecteur. Passe encore que la familiarité du narrateur anonyme avec Gérard lui fournisse un accès privilégié à son journal de même qu'à son témoignage assuré, mais cette familiarité suffit-elle à justifier la confiance des autres protagonistes? Surtout, est-il vraisemblable que la focalisation atteigne certaines scènes frappées du sceau de la transgression (je pense en particulier à la scène de l'adultère entre Irène et Jacques, à laquelle il apparaît douteux qu'un inconnu ait pu avoir accès) ou suive avec une précision déconcertante les errances introspectives d'un personnage (comme c'est le cas d'Henri, lors de son périple solitaire qui lui fait frôler le gouffre ouvert par la falaise)? Pour parer cette menace qui pèse sur le lien de confiance établi au préalable entre le lecteur et le narrateur, s'établit ce que je nommerai une stratégie de la progression[126] : à mesure que s'éloignent pour le lecteur les données de la situation narrative fixées par le narrateur anonyme, s'augmente la profondeur de focalisation jusqu'à atteindre le détail des pensées

[125] En cela, le régime de lecture qui domine dans *Un Beau Ténébreux* relève de ce que Richard Saint-Gelais nomme le «régime de la représentation» : «[l]e lecteur opérant selon le régime de la représentation est non seulement un lecteur qui lit avec la préoccupation de l'histoire, mais aussi un lecteur dont la pratique repose sur le postulat préalable et implicite qu'il peut suivre cette histoire sans avoir à se préoccuper de la façon dont il la rend intelligible.» (dans *Châteaux de pages. La Fiction au risque de sa lecture*, p. 155)

[126] Cette stratégie de la progression me conduit à tempérer le jugement d'Élizabeth Cardonne-Arlyck selon laquelle le «narrateur anonyme devient transparent et cesse totalement de se manifester dans la narration qui passe, et radicalement alors, au type de la troisième personne» (dans *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 126). Ce jugement semble réduire la problématique de la «transparence» du narrateur aux occurrences présentes ou absentes du pronom de première personne, sans tenir compte des traces de la focalisation dans le texte.

les plus intimes, jusqu'à pénétrer les rêves mêmes des personnages. Il n'y a pas rupture brutale du contrat de lecture, mais distorsion subtile de sa portée[127].

Parcourons les étapes de cette stratégie. La première scène[128] véritable de la narration anonyme, celle du bal masqué, est traitée pour la plus grande part sous forme de discours rapportés. Cette forme a pour avantage de ne pas excéder les limites de la perception externe puisque les paroles prononcées sont faites pour être entendues, et donc potentiellement accessibles à un compilateur anonyme. Les questions relatives à l'inscription naturelle du discours rapporté dans la narration ne portent pas atteinte à la profondeur de focalisation comme telle, mais renvoient à des procédures de vraisemblabilisation déjà abordées à propos du journal de Gérard : en ce sens s'établit une continuité entre les deux niveaux narratifs, selon laquelle la précision des échanges directs retranscrits dans le texte relève au mieux d'une convention acceptée, au pire d'une entorse à la vraisemblance qui ne remet pas en cause fondamentalement le contrat de lecture[129]. La profondeur de focalisation demeure ainsi dans les limites fixées au préalable par la situation narrative, d'autant plus que les rares indications de régie qui scandent la scène du bal s'en tiennent à des notations descriptives ou psychologiques perceptibles depuis un foyer extérieur («Irène, déconcertée, lui jeta un regard aigu, perplexe», «Henri s'était approché l'œil inquiet, mobile» *Un B. T.*, p. 227, «Le visage d'Irène, s'il exprimait quelque chose, manifestait en ce moment...» *Un B. T.*, p. 228, etc.), tempérées au besoin par des modalisateurs d'incertitude («On eût dit que chacun devinait obscurément...» *Un B. T.*, p. 229). Puis, l'orchestration symphonique de la scène perd de son ampleur pour s'alentir au rythme des duos (le duo Allan/Christel auquel fait écho celui de Gérard et Dolorès, puis le

---

[127] Bertrand Gervais définit la portée comme l'ensemble des conventions qui permettent au lecteur de participer au déroulement de la situation narrative (voir *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, pp. 127-294).

[128] Le terme est à entendre autant dans son acception narratologique (dans la catégorie du temps, la scène se caractérise par une quasi- concordance du temps de l'histoire et du temps du récit) que dans son acception proprement théâtrale : le bal masqué est un théâtre où les protagonistes se mettent eux-mêmes en scène (en costume) et la narration accentue cette théâtralité par une phrase introductive au présent, presque solennelle dans sa clausule («Un éclat de cuivres, comme une explosion sourde, arrive du grand hall : la fête commence.» *Un B. T.*, p. 225), allant même jusqu'à mimer graphiquement le lever de rideau par une ligne en pointillés imprimée dans le texte...

[129] Cette entorse est d'autant moins «dangereuse» que la dérive de la situation narrative (d'une narration homodiégétique vers une narration hétérodiégétique) augmente l'«indulgence» du lecteur dans le domaine de la retranscription des discours rapportés, selon le principe d'authenticité plus grande attribuée spontanément à un narrateur anonyme, ou «Er-form narrator» (voir L. Doležel, «Truth and Authenticity in Narrative», p. 18).

duo Jacques/Irène), pareillement régis par des indications prudentes où l'on décèle toutefois la trace de focalisés imperceptibles[130] («Il y avait dans la voix de Christel un tremblement délicieux de *terreur et de joie*», «Il regardait son visage [...] perdu dans un *étonnement douloureux*» *Un B. T.*, p. 231, c'est moi qui souligne). Surtout, les indications de régie se font plus nombreuses, en particulier dans la scène où se pose le premier geste de l'adultère entre Jacques et Irène : les discours rapportés, redevables à des focalisateurs délégués identifiables, passent au second plan derrière des segments descriptifs dont le foyer semble renvoyer moins aux personnages qu'au narrateur anonyme. De cette façon, le compilateur anonyme reprend les rênes de sa narration après avoir délégué son regard et sa voix aux différents protagonistes/témoins. Une étape décisive sera franchie dans le récit détaillé du voyage d'Henri au bout de la nuit, doublement problématique du point de vue de la logique narrative en ce qu'il décrit pour la première fois une scène à personnage unique, quasiment dépourvue de discours rapportés et propice, ce faisant, à l'effusion de focalisés imperceptibles. La focalisation du narrateur anonyme, qui ne peut s'effacer derrière le regard vraisemblabilisant de quelque personnage-interlocuteur, acquiert une profondeur que semblaient lui refuser les limites de la situation narrative : elle ne se contente plus de paroles directes ni de signes extérieurs interprétés sur un plan psychologique, mais elle accompagne le personnage dans les circonvolutions de sa psyché, avec une précision telle qu'il est difficile de les mettre sur le seul compte de l'introspection. En particulier, le rêve d'Henri inclut des notations psychologiques difficilement attribuables au rêveur («[d]ans la pensée de tous et dès le premier moment, le *château* était apparu comme...» *Un B. T.*, p. 247) ou un luxe de détails qui contredit les vapeurs oniriques en maraude dans son cerveau fébrile, laissant supposément «l'esprit flotter sur un univers étrange, poreux, à l'étanchéité suspecte» (*Un B. T.*, p. 248) : dans ce récit de rêve, point de flottement, mais une pesanteur des symboles qui oppressent et fascinent à la fois, une richesse descriptive à peine atténuée par des épithètes fuyantes («des charrettes fantômes», «les échappées incertaines», «des estafettes furtives»...). D'une scène polyphonique à l'intimisme d'un dialogue, d'un narrateur anonyme fort discret à des indications de régie surabondantes, d'un vraisemblable perceptible à une

[130] Mieke Bal établit une distinction entre «focalisé perceptible», que l'on perçoit de l'extérieur, et «focalisé imperceptible», qui ne peut être perçu que de l'intérieur (voir *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, p. 38).

improbable plongée introspective, la situation narrative s'éloigne progressivement de son cadre logique sur la base d'une profondeur accrue de la focalisation non déléguée. Ce faisant, la narration se laisse glisser (et avec elle le lecteur...) sur la pente de la paralepse. Le degré suprême de la paralepse est atteint dans la dernière scène du roman, plus précisément dans l'ultime paragraphe où Allan, laissé seul par Christel, voit «venir à lui sa dernière heure», c'est-à-dire s'apprête à accomplir le geste fatal qui mettra fin à sa vie, scène impossible s'il en est, puisqu'elle ne peut avoir été transmise au narrateur anonyme par un acteur à présent décédé. La situation narrative telle qu'elle a été naturalisée dans le changement de niveau narratif de la page 222 se révèle définitivement impuissante à justifier la dernière scène du roman au cours de laquelle Allan absorbe sans témoins (mise à part, peut-être, Dolorès, sa compagne dans le suicide) le contenu de la fiole de poison.

On peut se contenter d'enregistrer cette paralepse en invoquant l'élan irrésistible d'un récit qui se devait de culminer sur cette scène du suicide, nécessitant de fait un narrateur extra- et hétérodiégétique en position d'omniscience[131]. On peut aussi, du point de vue du processus lectoral, décrire les différentes étapes qui font de cette paralepse l'aboutissement logique d'un approfondissement de la focalisation, comme j'ai tenté de le décrire dans les paragraphes précédents : cette stratégie textuelle, fondée sur la convention acceptée d'une narration pseudo-diégétique ainsi que sur un glissement maîtrisé de la focalisation vers l'omniscience, exploite la bienveillance du lecteur jusqu'à lui faire accepter l'inacceptable. Encore faut-il préciser que cet inacceptable se pose en termes plus ou moins conscients, tant le lecteur qui se trouve pris dans le régime de la représentation a de grandes chances de passer outre cette invraisemblance logique pour se concentrer sur le dénouement de l'histoire[132]. Ce n'est que lors d'une lecture littéraire du texte que peut s'articuler une réflexion sur les entorses à la situation narrative d'*Un Beau Ténébreux*, en particulier dans cette dernière partie du roman où intervient un locuteur suffisamment anonyme pour ne pas être cerné, assez présent pour s'incarner dans un embrayeur de première personne du

[131] C'est le parti adopté par Bernhild Boie dans sa «Notice d'*Un Beau Ténébreux*», lorsqu'elle affirme que «c'est l'ultime scène entre Christel et Allan, scène vers laquelle le roman tout entier tend à partir d'un certain point du récit, qui a exigé la présence de ce démiurge hors de toute vraisemblance.» (dans *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1174)

[132] Un rapide sondage empirique m'a permis de constater cette absence de réaction brutale du lecteur face à un dénouement impossible à narrer... et pourtant pris en charge par la narration ! J'avoue d'ailleurs avoir été la première «victime» de ce tour de passe-passe narratif. Sans vouloir faire de ces réactions isolées une loi, je crois qu'il est possible de les invoquer dans une analyse de l'interaction entre le texte et son lecteur.

singulier. Cette réflexion nous permet de rejoindre la spécificité du dispositif énonciatif d'*Un Beau Ténébreux*, fondé sur une tension primordiale entre la légitimation de cette énonciation et la tentation insistante de franchir les limites qui lui avaient été fixées. Le paragraphe charnière qui met un terme au journal de Gérard ouvre un niveau narratif où se joue cette même tension. Dès lors, on peut se demander pourquoi le texte cherche à vraisemblabiliser un changement de niveau s'il s'agit de confronter plus loin le lecteur à l'impossible narration de la scène finale. Pourquoi le narrateur anonyme exhibe-t-il sa présence et son amitié hypothétique avec Gérard pour disparaître finalement dans le courant du texte? À cette dernière question, je répondrai par une devinette :

Qui suis-je? Je suis la présence et l'absence, le confident anonyme auquel les personnages se révèlent sans me connaître vraiment, je suis le témoin invisible auquel tout le monde s'adresse mais que personne ne remarque, je suis partout et nulle part, indispensable au récit mais étranger à l'histoire.

Réponse : le lecteur, auquel s'adresse toujours le texte romanesque, même lorsqu'il prend la forme du journal intime. C'est là, il me semble, la véritable originalité du dispositif narratif d'*Un Beau Ténébreux* que de forcer la coopération du lecteur jusqu'à lui faire accepter une scène impossible à narrer sans sa complicité tacite. On comprend mieux, dans cette perspective, le rôle du prélude qui introduit avec son «je» un espace d'incertitude auquel le narrateur anonyme fera plus tard écho, permettant d'associer le lecteur à cette identité flottante qui prend en charge la narration. Requérant, de par son dénouement, une voix hétérodiégétique différente de celle qui mène le récit (Gérard ou le compilateur anonyme), le dispositif narratif d'*Un Beau Ténébreux* contribue moins à l'émergence d'un narrateur qui *sait tout* que d'un lecteur qui *veut tout savoir*. Lorsqu'il substitue sa voix à celle de Gérard, le narrateur anonyme avoue que «le dénouement à l'heure même où j'écris ces lignes me laisse encore sombrer dans un obscur sentiment d'incertitude» (*Un B. T.*, p. 223), et cette phrase peut se comprendre comme une invite à la coopération du lecteur en même temps qu'un énoncé métatextuel où se dénonce l'artifice de la scène finale. Cette invite trouve d'ailleurs un écho dans les paroles échangées, quelques pages plus loin, entre Christel et Allan :

> C'est une histoire un peu effrayante, n'est-ce pas?» [...]
> «...mais logique, combien logique! Et celui qui démêlera le *dénouement* de cette petite histoire, celui-là vous pourrez me l'adresser. À moi. À moi très personnellement.»
> Et dans un éclat de rire sauvage, Allan disparut vers le hall. (*Un B. T.*, p. 232)

Il me plaît à relever dans cet éclat de rire une trace de la manipulation par le texte de son lecteur, de même que la mise en italiques du *dénouement* pointe du doigt le lieu où la complicité du lecteur (plus encore que sa coopération) sera exigée. Cette complicité va même jusqu'à s'objectiver dans le dernier échange du roman, lorsque Allan confie à Christel ses réflexions sur la mort «quand elle se laisse *voir venir*», une mort semblable à ces exécutions publiques auxquelles se pressent des spectateurs (des lecteurs) avides de sensations fortes, desquels le «beau ténébreux» peut dire que «tout au fond d'eux-mêmes, si l'on descendait, on les sentirait *complices*...» (*Un B. T.*, p. 260. À noter que les italiques sont de Julien Gracq...). Ce déploiement du sens sur un axe diégétique parallèle à un axe métatextuel culmine dans cet aveu d'Allan où pointe l'amertume : «si je vais mourir ce soir, c'est un peu, c'est beaucoup parce que tout le monde conspire à ma mort, m'expulse, me chasse vers une *sortie* héroïque» (*Un B. T.*, p. 261), et il ajoute plus loin, comme écrasé par un déterminisme souverain : «[j]'ai signé le pacte.» (*Un B. T.*, p. 262) Il ne faut pas trop se contraindre pour deviner, derrière ce pudique «tout le monde», l'ombre du lecteur que le texte a convié à un suicide inéluctable, de même que le «pacte» signé par le héros ressemble fort à un contrat de lecture qui porterait moins sur les modalités de la représentation que sur ce qui est représenté : tout me convie, moi lecteur (depuis le lancement du compte à rebours jusqu'au comportement suicidaire du héros, pressenti, redouté puis verbalisé par les autres personnages, en passant par les références intertextuelles – le titre du roman aussi bien que le déguisement des amants de Montmorency dans la scène du bal masqué), à cette fin désignée qu'il serait malséant de désamorcer. Puisque le drame m'a été promis, puisque l'histoire adopte les pulsations d'un compte à rebours au terme duquel se profile l'ombre redoutable (et fascinante) de la mort, je n'accepterai pas aisément d'être floué du dénouement... et je préfère cautionner une altération manifeste des données de la situation narrative que de renoncer à l'acmé promis par l'histoire. Par là même, je deviens le témoin autant que l'ordonnateur d'une logique

narrative à laquelle le personnage ne peut plus se soustraire : embusqué dans le texte, on m'offre en dernier recours le sacrifice d'un personnage auquel, seul, «je» pouvais présider.

Et la déréalisation dans tout cela? Au terme de cette analyse consacrée à la situation narrative d'*Un Beau Ténébreux*, on peut conclure qu'elle s'affirme sur deux plans. Sur un plan local, elle agit sur les démarcations établies dans le texte entre les principaux niveaux narratifs (du prélude au journal de Gérard, du journal de Gérard à la narration anonyme), dont on a vu qu'elles sont signalées par des procédés graphiques sans ambiguïté. Son rôle consiste alors, par des moyens divers (moyens stylistiques, moyens lexicaux, stratégies narratologiques...), à jeter un flou subtil sur ces démarcations trop nettes (ce que j'ai pu nommer un effet de fondu enchaîné), non pour déstabiliser le procès de la lecture mais pour entretenir une vague incertitude dans l'établissement des données propres à la situation narrative. À ce titre, les quelques pages du prélude constituent un maillon essentiel de ce dispositif narratif, qui introduisent le lecteur à un espace fondamental d'incertitude, notamment en ce qui concerne le référent instable du «je» qui inaugure la narration. Sur un plan macrostructural, la déréalisation subvertit certains éléments de la situation narrative jusqu'à infléchir les cadres génériques fixés par le texte et l'horizon d'attente du lecteur : la parole intime se voit peu à peu supplantée par le discours de l'autre, la narration de Gérard semble obéir à une logique romanesque de plus en plus prégnante jusqu'à transgresser les conventions propres au journal, la focalisation du compilateur anonyme s'approfondit de manière telle qu'elle en vient à toucher au seuil de l'omniscience, privilège théoriquement exclu de la situation narrative qu'il s'est lui-même fixé. Cette subversion est rendue sensible au lecteur par la tension qui s'établit entre des stratégies de légitimation (où le narrateur viserait à entretenir une illusion référentielle constante), des stratégies de naturalisation (par lesquelles seraient atténuées les entorses à la logique narrative – l'exemple type étant fourni par l'utilisation qui est faite, dans la dernière partie du roman, de la métalepse à coloration pseudo-diégétique, soutenant l'approfondissement progressif de la focalisation) et un silence tacite sur des invraisemblances narratoriales (les conditions de retranscription des discours rapportés, l'inclusion dans le récit de la scène du suicide...) qui en appellent à l'indulgence théorique du lecteur. Cette indulgence semble d'autant plus acquise que le lecteur part à la

découverte d'*Un Beau Ténébreux* selon un régime de la représentation qui l'intéresse avant tout au déroulement de l'histoire sans chercher à l'interpeller sur les conditions de son établissement. Un paradoxe étonnant est d'ailleurs à relever ici, puisque les procédés visant à authentifier la narration de manière insistante sont aussi ceux qui font courir le plus de risque à ce régime de la représentation qui mène la lecture : attirer l'attention du lecteur sur les efforts de retranscription fidèle des discours rapportés dans le journal de Gérard, c'est éveiller un sens critique susceptible de jeter quelques obstacles dans le courant de la représentation; signaler, dans un paragraphe en italiques, les circonstances qui ont présidé à la narration anonyme de la dernière partie (compilation de témoignages et de documents relatifs aux événements racontés), c'est lier avec le lecteur un pacte de vraisemblance dont le potentiel est une lame à double tranchant (il affermit l'autorité du Je-narrateur mais il fragilise le déploiement ultérieur de la situation narrative)[133].

À la fois produit du texte (le fondu enchaîné entre les différents niveaux) et effet de lecture (les menaces qui pèsent sur le régime de la représentation, relatives à l'instabilité de la situation narrative), la déréalisation n'est pas un dispositif transreprésentatif assimilable à ces procédés littéraires qui rendent malaisés la progression dans le texte (et que l'on associe souvent, à tort ou à raison, aux fictions du Nouveau Roman) : chez Julien Gracq, nulle volonté manifeste de bouleverser les repères ou l'horizon d'attente du lecteur, mais une subversion souterraine des conventions narratives, une incertitude persistante, une logique du récit qui manipule en même temps qu'elle rassure. Nulle part ailleurs que dans *Un Beau Ténébreux* cette manipulation n'est plus évidente, si l'on veut bien s'en tenir à la situation narrative du roman. La déréalisation joue dans l'espace ouvert entre eux par les niveaux de la narration, elle s'épanouit dans cette incertitude qu'inaugure dans le texte un majestueux prélude, elle agit comme un sortilège sur un lecteur abandonné, contraint à la complicité davantage encore qu'à la coopération. C'est là, il me semble, l'ultime ambiguïté de la déréalisation dans cette œuvre singulière qu'est *Un Beau Ténébreux* : elle offre des prises à l'analyse narratologique et se laisse cerner par un critique pointilleux, attentif aux

[133] Le risque ultime étant de faire basculer la lecture d'un régime de la représentation à un régime de la transreprésentation qui remettrait en cause le caractère intrinsèque de certaines données fictives : «[l]e caractère spectaculaire des dispositifs transreprésentatifs tient à ce qu'ils mettent en place des situations fictionnelles impensables sous le régime de la représentation» (dans R. Saint-Gelais, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, p. 229), neutralisant le postulat selon lequel les résultantes diégétiques sont autonomes par rapport à leurs conditions d'instauration.

moindres entorses, mais elle attire le lecteur non informé dans le piège de la fiction jusqu'à le rendre complice d'une mort intradiégétique aussi bien que de son impossible narration. Ici réside le «scandale» du roman : au fur et à mesure que sont posés les jalons de l'histoire, le héros éponyme semble condamné à mourir, mais c'est le lecteur qui *ordonne* en dernier lieu sa mise à mort...

CHAPITRE IIII :

TEMPS ET DÉRÉALISATION

«Si lentement?... Si vite? Qui peut le dire? tout est mêlé, tout est ensemble, dans cette fuite acharnée.»
La Presqu'île, p. 457

I) MISE AU POINT DE L'APPAREIL TERMINOLOGIQUE

Davantage, peut-être, que pour tout autre aspect, le modèle narratologique qui prévaut en matière de temps est celui exposé par Gérard Genette dans son célèbre *Discours du récit*[1]. Cette prédominance est illustrée par la stabilité presque consensuelle qui règne dans ce secteur de la théorie narratologique, à rebours des nombreux commentaires et développements exégétiques suscités de manière exemplaire par les notions de focalisation ou de narration. S'il arrive que l'on s'attarde sur la section proprement temporelle du *Discours du récit*, il s'agit moins d'en contester les fondements que de corriger certains détails : on tentera, par exemple, de mieux cerner que ne le fait Genette les «frontières de l'itératif»[2] sans aller toutefois jusqu'à contester la pertinence de cette notion. Pour bien comprendre cette quasi-immutabilité du modèle genettien, il faut souligner son extrême précision dans le domaine des phénomènes d'ordre temporel, puisque Genette leur consacre plus de la moitié de son *Discours du récit* (et même davantage si l'on tient compte de la section «Temps de la narration» incluse dans le chapitre sur la voix). Il est vrai que l'objet littéraire étudié par Genette (*À la Recherche du temps perdu*) se prête admirablement à l'analyse de tels phénomènes, ce que confirment les lumineuses conclusions du narratologue français : son autorité s'en trouve dès lors renforcée, en même temps que sa grille d'analyse est sanctifiée par la brillance de ces résultats. Après avoir insisté sur la dimension œcuménique de cette grille d'analyse, on comprendra que la mise au point terminologique des pages à venir sera plus succincte que dans le chapitre précédent, sans toutefois s'interdire l'apport de quelques changements au canon genettien, tant il est vrai que le respect d'un fidèle se mesure moins à l'acceptation passive qu'à l'interpellation positive des textes consacrés.

Rappelons d'abord que la matrice structurelle du modèle de Genette est d'ordre linguistique puisque tout récit peut être traité comme «le développement, aussi monstrueux qu'on voudra, donné à une forme *verbale*, au sens grammatical du terme : l'expansion d'un verbe.[3]» Cette comparaison quelque peu lapidaire permet surtout au

---

[1] Cet «essai de méthode», tel que Genette le sous-titre lui-même, occupe la plus grande partie de *Figures III*, publié en 1972, au point d'en faire oublier presque qu'il n'en constitue qu'une partie.
[2] C'est le titre d'un article de Danièle Chatelain, publié dans *Poétique* en février 1986.
[3] G. Genette, *Figures III*, p. 75.

narratologue de structurer sa réflexion autour des trois catégories qui aident à déterminer la forme d'un verbe, à savoir le temps, le mode et la voix. La première de ces catégories peut elle-même être subdivisée en trois, selon que l'on s'attache à l'étude des phénomènes d'ordre, de fréquence ou de durée. Comme leur nom l'indique, les phénomènes d'ordre traitent des «rapports entre l'*ordre* temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit[4]», rapports fondés essentiellement sur des anachronies (discordances entre les ordres temporels de l'histoire et du récit) davantage que sur une hypothétique coïncidence des deux séries[5]. Analepses (retours en arrière) et prolepses (anticipations du futur) constituent les formes principales d'anachronies repérables dans un texte littéraire, mais il importe également de prêter attention à ce que Genette nomme des phénomènes d'*achronie*. Si l'on s'en tient, *stricto sensu*, à l'étymologie du terme, les segments achroniques d'un texte narratif concernent des «événements dépourvus de toute référence temporelle, et que l'on ne peut situer d'aucune manière par rapport à ceux qui les entourent[6]». En vérité, les phénomènes sont divers, qu'étudie Genette sous le «patronage» de cette appellation, sans que l'on puisse distinguer de façon nette ceux qui relèvent d'une simple tendance à l'achronie (ou mieux : d'une tentation achronique) des achronies proprement dites[7]. Ainsi, Genette commence par s'intéresser aux phénomènes d'«anachronies complexes» où des prolepses se surimposent aux analepses (et vice versa) jusqu'à perturber «quelque peu les notions rassurantes de rétrospection et d'anticipation[8]», mais son analyse aborde également le problème des «analepses ouvertes, dont la terminaison n'est pas localisable, ce qui entraîne inévitablement l'existence de segments narratifs temporellement indéfinis.[8]» Si l'on se rappelle l'importance qu'avait acquise, dans le processus d'effusion déréalisante, le jeu sur les frontières entre les différents niveaux de narration, caractéristique du «fondu enchaîné» de la technique

---

[4] *Ibid.*, p. 78.

[5] Dans ses articles «Telling in Time (I) : Chronology and Narrative Theory» et «Telling in Time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity», publiés en 1990 et 1992, Meir Sternberg stigmatise ces positions de principe qui privilégient l'anachronisme sur le développement linéaire des événements : c'est ignorer par trop que «for narrative to make sense *as* narrative, it must make chronological sense» (dans «Telling in Time (I) : Chronology and Narrative Theory», p. 903)

[6] G. Genette, *Figures III*, p. 119.

[7] Et le titre de la sous-partie qui nous intéresse («Vers l'achronie») entretient bien cette ambiguïté...

[8] G. Genette, *Figures III*, p. 119.

gracquienne, on devinera aisément ce qu'il peut y avoir de commun avec le caractère non localisable de la «terminaison» d'un segment temporel. De même, l'indéfinition de certains segments temporels fait écho à l'incertitude qui pouvait accompagner le lecteur dans son parcours au cœur du dispositif narratif d'*Un Beau Ténébreux*, renforçant le soupçon d'un lien privilégié qui unirait la déréalisation à l'achronie. Encore faut-il accepter d'élargir l'acception étymologique du terme et rassembler sous son égide tous les segments narratifs que des circonstances diverses (confusion des frontières, surimposition de temporalités, absence d'indicateurs précis) empêchent de situer avec certitude sur l'axe du temps.

Au-delà des phénomènes d'ordre, la fréquence joue un rôle très important dans la définition de cette catégorie temporelle étudiée par Genette, puisqu'elle détermine les «relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit[9]», relations temporelles rarement analysées pour elles-mêmes au moment où Genette publie *Figures III*, parce que trop souvent rabattues sur une analyse aspectuelle qui tient compte uniquement des paramètres grammaticaux. Genette distingue quatre types de fréquence, articulés de fait autour d'une opposition fondamentale entre le singulatif (singularité de l'événement narré) et l'itératif («une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement[10]»). Fondé sur cette opposition omniprésente, un phénomène fréquentiel retiendra en particulier mon attention, celui que Genette nomme «pseudo-itératif», limité à des «scènes présentées [...] comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation[11]». Notons toutefois que j'utiliserai cette notion dans une perspective davantage confusionnelle que Genette (pour qui le pseudo-itératif est une «*figure* de rhétorique narrative» aisément repérable à la lecture), en même temps que je montrerai en quoi cette notion peut être un procédé majeur de déréalisation, loin de l'apparente légèreté avec

---

[9] G. Genette, *Figures III*, p. 78.

[10] *Ibid.*, p. 148. Cette réduction de l'appareil terminologique au couple singulatif/itératif avait déjà été amorcée par Genette lorsqu'il rabattait le deuxième type de fréquence identifié (raconter n fois ce qui s'est passé n fois) sur le type singulatif. À l'inverse, Mieke Bal plaide pour l'ajout d'un cinquième type, qu'elle nomme «varisingular» («various events, various presentations, unequal in number»), dans son ouvrage *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, pp. 111-114. Je choisirai, pour ma part, la voie de l'économie dans l'étude qui suivra cette mise au point terminologique.

[11] G. Genette, *Figures III*, p. 152.

laquelle la traite le théoricien français[12]. Qu'il s'agisse d'ordre ou de fréquence, on peut noter enfin que l'apparente complexité de l'appareil terminologique dissimule de fait un système duel (anachronie *versus* chronologie, analepse *versus* prolepse, singulatif *versus* itératif) qui laisse au texte une grande liberté de manœuvre avant que sa spécificité temporelle ne soit mieux cernée au travers de catégories descriptives subordonnées aux oppositions de base (les anachronies seront ainsi décrites en fonction de leur portée et de leur amplitude, les itérations se verront attribuer des traits distinctifs – la détermination, la spécification, l'extension – etc.).

Le véritable point d'achoppement du modèle genettien surgit, en ce qui me concerne, avec la catégorie de la durée qui met en relation la durée des événements dans l'histoire et celle des événements dans le récit, toutes deux soumises à des contraintes difficiles à maîtriser. La première de ces contraintes agit sur les données textuelles elles-mêmes, qui ne fournissent pas de manière systématique les repères temporels permettant d'établir la durée des événements de l'histoire. La seconde, beaucoup plus problématique, concerne le système de référence auquel se mesurera la durée des événements du récit. Seule la lecture peut fournir, par un rapport métonymique avec le déploiement temporel du récit, un ensemble de données chiffrées qui seront comparées aux données sur l'histoire fournies par le texte. Surgit alors un obstacle quasi insurmontable au travers de l'extrême variabilité de ces données chiffrées qui ne peuvent épouser un rythme de lecture canonique, quand on sait que ce dernier dépend autant de la maîtrise propre au sujet lisant que de la nature du texte lu. Avec une grande acuité de raisonnement, Genette propose de contourner cet obstacle en remplaçant une durée subjective et variable (le temps de lecture d'un récit x) par une donnée objective et quantifiable (la longueur du texte parcouru), transformant le rapport de durée en vitesse absolue du récit[13]. On voit ici qu'il ne s'agit plus de comparer deux séries d'événements en fonction d'un critère homogène (celui de la durée) mais de créer un nouveau terme par la mise en relation d'une catégorie

---

[12] Il la considère comme une simple «*licence narrative*» dont il ne faut faire que peu de cas, si ce n'est lorsqu'elle prend une ampleur telle que l'on ne peut plus la considérer comme une simple figure... mais elle y perd en l'occurrence son statut de pseudo-itération. On se souvient que Genette traitait avec une semblable légèreté la métalepse à coloration pseudo-diégétique. On se souvient également que j'avais dénoncé cette désinvolture...

[13] Il est d'ailleurs regrettable que Genette n'ait pas mieux marqué cette orientation nouvelle du raisonnement en titrant son chapitre «vitesse» (ou à la rigueur «rythme») plutôt que «durée».

temporelle et d'une catégorie spatiale. Contrairement aux phénomènes d'ordre, répertoriés comme autant d'entorses à une norme implicite (le déroulement chronologique des événements), contrairement aux phénomènes de fréquence, qui exigent de séparer deux séries d'événements (les événements survenus dans l'histoire, les événements narrés dans le récit) afin d'en étudier l'hypothétique synthèse, la catégorie de la vitesse établit un rapport absolu qui ne peut se mesurer à une quelconque norme idéale[14], de même que l'analyse dont elle relève ne repose pas sur un phénomène de disjonction/comparaison, mais sur un phénomène de corrélation.

Cependant, au-delà du progrès indéniable accompli par la théorie dans le glissement de la notion de durée à celle de vitesse, subsistent des difficultés, parmi lesquelles la contrainte non dépassée d'une évaluation de la durée des événements de l'histoire lorsque le texte se montre avare en indications précises : l'objectivité rassurante du rapport nouveau créé par Genette se trouve ébranlée par l'instabilité de son pôle temporel, livré à l'interprétation incertaine du lecteur. Surtout, après avoir justifié de manière convaincante le glissement de son raisonnement, Genette ne résiste pas à la tentation de typologiser (et ce faisant, de rigidifier) cette catégorie de la vitesse en distinguant quatre formes fondamentales du mouvement narratif autour desquelles s'organiserait le rythme du récit : il s'agit de l'ellipse, du sommaire, de la scène et de la pause, disposés sur une échelle qui va de la vitesse maximale du récit à sa vitesse minimale (c'est-à-dire à l'arrêt total de succession des événements de l'histoire). Si les deux extrêmes de l'échelle admettent une existence théorique stable (encore faut-il veiller à exclure de la pause les descriptions en mouvement qui participent du dynamisme temporel de l'histoire), en revanche les mouvements intermédiaires ne vont pas sans soulever des difficultés, en particulier cette «scène» qui réalise l'équation TR (temps du récit) = TH (temps de l'histoire). Ici se loge une contradiction inhérente au modèle genettien, qui reconnaît l'impossibilité théorique d'une «isochronie rigoureuse entre récit et histoire» tout en fondant le rythme du récit classique sur «l'alternance traditionnelle scène/sommaire»... dont le premier terme est

[14] En ce sens, l'isochronie ne peut être tenue comme l'équivalent exact, dans le domaine de la vitesse, de cette chronologie idéale à laquelle se mesure l'ordre des événements du récit. Le lecteur de roman perçoit aisément qu'il y a un ordre *logique* (une chrono-logie) avec lequel peut jouer le narrateur ; en revanche, il n'existe pas de vitesse *logique* dont la perception apriorique soit suffisamment forte pour donner une mesure-étalon à quelque type de récit que ce soit. En matière de vitesse, chaque récit établit sa propre mesure-étalon (j'y reviendrai plus loin), et l'isochronie n'est qu'une de ces vitesses parmi d'autres.

par définition impossible à atteindre! On peut, comme le fait Genette, se réclamer d'une égalité purement conventionnelle pour préserver l'intégrité d'une typologie à quatre temps (à quatre mouvements) qui veut faire de la scène un des pivots traditionnels de la narration. Il faudra pour cela lui adjoindre un modèle tout aussi conventionnel, en l'occurrence la scène dialoguée[15], à partir duquel seront isolées les portions de texte relevant du sommaire ou de la pause (l'ellipse n'occupant, par définition, aucune portion du texte étudié).

Il suffit de mettre à l'épreuve des textes le modèle genettien pour se rendre compte que cette «pirouette de convention» ne règle pas les difficultés inhérentes à la scène. Dans le cadre du roman ou de la nouvelle, l'expansion de la scène est sans cesse contrariée par les indications de régie qui distribuent la parole et signalent le ton du dialogue, de même que le récit d'événements s'intercale avec plus ou moins d'autorité dans l'échange des répliques jusqu'à remettre en cause son isochronie de convention[16]. Dès lors, l'analyse textuelle se condamnera, en toute rigueur, à un émiettement des segments narratifs qui rendra problématique la définition d'un rythme autre que syncopé ou irrégulier[17]. Il est possible de contourner la difficulté en s'en tenant à une étude macroscopique des mouvements narratifs qui ne tienne pas compte des variations ponctuelles inhérentes à chaque portion de texte particulière (c'est le parti adopté par Genette dans son analyse d'*À Recherche du temps perdu*), mais on prend alors le risque de confiner l'étude du rythme à des œuvres dont l'étendue autorise une telle «myopie», tout en privilégiant des remarques d'ordre général, indifférentes à la respiration subtile du texte. Seules seront

---

[15] «Il n'y a donc dans la scène dialoguée qu'une sorte d'égalité *conventionnelle* entre temps du récit et temps de l'histoire, et c'est ainsi que nous l'utiliserons plus loin dans une typologie des formes traditionnelles de durée narrative» (dans *Figures III*, p. 123). Élizabeth Cardonne-Arlyck va dans le sens de Genette lorsqu'elle définit la scène comme un «temps de parole» et se sert de ce constat pour en déduire qu'il n'y a pas de scène dans *Au Château d'Argol* (voir *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, pp. 85-87). Pourtant, est-il totalement aberrant de poser l'existence de scènes sans dialogue, et certains épisodes du roman ne se rapprochent-ils pas, dans leur développement très détaillé, de l'idéale isochronie postulée à leur origine?

[16] Une scène dialoguée comme celle du bal masqué dans *Un Beau Ténébreux* (pp. 225-230) rajoute à ces contrariétés un obstacle supplémentaire, celui qui consiste à exprimer dans la succession de l'écriture des situations (ou dialogues) simultanées dans le temps. La scène aura beau être purement dialoguée, elle sera condamnée à trahir cette simultanéité en la faisant accéder à l'espace de la page blanche.

[17] Meir Sternberg stigmatisait déjà cette tendance à l'émiettement de l'analyse dans le domaine de l'ordre («the shift to surface forms of dechrono-logizing must tear the discourse into pieces [...] with nothing in the spirit of taxonomy to bridge, motivate, or interlink them» (dans «Telling in Time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity», p. 498).

analysables les amples circonvolutions de la symphonie quand on laissera de côté les palpitations d'une sonate ou le charme d'un impromptu...

Essayons de résoudre le problème, et d'abord, soyons moins conciliant que Genette en ce qui concerne la scène, puisque c'est d'elle que surgissent nombre de difficultés : la scène n'est pas l'une des quatre formes fondamentales du mouvement narratif, *car elle ne relève pas d'un genre proprement narratif.* Comme son nom l'indique, elle appartient au genre dramatique et relève donc à part entière du théâtre. Lorsqu'elle apparaît pure dans le roman[18], elle manifeste moins un phénomène de rythme qu'une tentation transgénérique du texte narratif : celle de se faire théâtre. Mais la plupart du temps, elle usurpe son nom en sacrifiant son unité, et le refuge charitable d'une «égalité *conventionnelle* entre temps du récit et temps de l'histoire» ne peut suffire à justifier les multiples brisures de son déploiement. En toute logique, c'est le sommaire qui devrait bénéficier de ce réajustement sévère de la définition, en devenant le seul véritable mouvement intermédiaire entre deux extrêmes (l'ellipse et la pause) précisément identifiés. Mais est-ce un gain théorique véritable que d'abandonner au sommaire les plus vastes régions du texte narratif et de lui faire perdre, dans la solitude de l'indifférenciation, le principe même qui fondait son identité?

Il semble qu'au lieu de disparaître, les difficultés ne font que croître. Comment sortir de cette impasse qui relègue la scène *stricto sensu* aux segments dramatiques du texte narratif (ceux où la narration devient simple «rapport» de discours sans notations annexes)? Comment ne pas condamner l'analyse à un étoilement perturbateur des éléments rythmiques ou à son corollaire opposé, la «macroscopie» du texte narratif, parfois brutale dans son découpage à vocation synthétique, toujours ingrate dans cette myopie érigée en principe? Comment échapper à l'inanité méthodologique d'un sommaire hypertrophié qui tend à occuper l'immense territoire laissé vacant par une «scène» réduite à la portion congrue du texte narratif? Pour répondre à ces questions, il faut se reporter aux spécificités de la vitesse telle que nous l'avons définie au préalable. Je rappelle, à la suite de Genette, que cette catégorie établit une corrélation entre des

[18] Fait extrêmement rare, faut-il encore le souligner... Dans ce domaine, peut-être *Le Neveu de Rameau* en fournit-il un exemple convaincant ? De même, *La Chute* de Camus est l'un de ces romans dont le rythme semble se confondre avec celui de la scène... mais est-ce un hasard si le texte de Camus a pu faire tel quel l'objet d'une transposition sur les planches du théâtre ?

données spatiale et temporelle sans qu'il soit possible de mesurer les variations de cette catégorie par rapport à une isochronie idéale, définie indépendamment des manifestations textuelles. C'est le texte qui construit, dans l'unicité de son déploiement, une norme arbitraire, ce que Genette nomme une «constante de vitesse», à partir de laquelle pourront se mesurer des phénomènes d'accélération ou de décélération, d'ellipse ou bien de pause. Dès lors que chaque texte impose une norme sujette à variation, il est interdit de fixer, sur l'échelle de la vitesse, une position stable et définitive aux termes de «sommaire» et de «scène» : telles actions décrites en détail produiront l'effet d'une scène dans un roman que domine une respiration ample, dont l'histoire s'étend sur une longue période de temps, tandis qu'elles produiront un effet contraire dans les textes narratifs ramassés dans le temps et dans l'espace (par exemple les nouvelles), où le récit tend à s'articuler de manière générale sur des actions en nombre limité, décrites en détail. On devine sans doute la «solution» vers laquelle nous dirige cette prise en compte d'une «constante de vitesse» toujours différente selon le texte dont elle dépend : la même échappatoire avait été proposée lorsque j'avais été confronté à la problématique profondeur de focalisation. Concernant l'échelle de la vitesse, dont Genette a fixé les quatre graduations fondamentales, il est loisible de conserver les extrêmes théoriques (l'ellipse et la pause) en refusant de typologiser l'immense majorité des segments textuels qui se situent entre ces deux extrêmes. De même que l'on pouvait seulement parler d'un approfondissement de la focalisation ou d'une restriction de sa profondeur, de même faudra-t-il considérer les segments du texte où le rythme s'accélère et ralentit en fonction d'une «constante de vitesse» toujours très souple. Il est inutile de s'astreindre à des équations dont les termes sont sujets à caution (TR=TH, pour ne citer que la plus évidente) puisqu'il importe avant tout de percevoir des phénomènes d'accélération ou de ralentissement, non de fixer des limites que remet en cause la profonde mutabilité du système. Il est possible, à la rigueur, de récupérer la terminologie de Genette en modifiant sensiblement son sens : sera considéré comme sommaire tout segment du texte qui produira une accélération de sa constante de vitesse; sera considéré comme scène tout segment du texte qui tendra à la ralentir. Cependant, le rétablissement de ces graduations à la faveur d'une définition plus souple semble contredire mes principales récriminations à l'égard d'une typologie contraignante. J'opterai donc pour une solution intermédiaire qui refuse de *fixer* des

termes entre les extrêmes de la pause et de l'ellipse, et je préférerai parler d'un *effet-sommaire* (accélération) ou d'un *effet-scénique* (ralentissement) qui contribueront pour une grande part au rythme du texte[19].

«Effet-sommaire», «effet-scénique» : qui dit «effet» oriente le discours sur sa destination et, dans le contexte qui nous intéresse, sur le lecteur recevant le message narratif[20]. C'est ici que je voudrais insister sur un amendement majeur apporté au modèle de Genette. Ce dernier appartient à un paradigme épistémologique qui privilégie l'immanence du texte au détriment de tout ce qui lui est extérieur (auteur, contexte, lecteur...). En toute logique, les seules temporalités admises par ce modèle relèvent de l'histoire et du récit, toutes deux étroitement chevillées au texte même. Ce faisant, il me semble que l'on simplifie de manière outrancière un phénomène fondateur de l'expérience humaine (le temps), que cette expérience soit celle de l'écriture, de la narration, de la lecture, ou tout simplement expérience existentielle. C'est un reproche similaire qui sous-tend les études de Meir Sternberg sur les rapports entretenus par la chronologie avec la théorie narrative («Telling in Time (I) : Chronology and Narrative Theory», «Telling in Time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity», toutes deux publiées dans la revue *Poetics Today*). Elle accuse en particulier les exégètes de la narrativité, au mieux de sous-estimer, au pire d'ignorer le «pouvoir communicateur» («communicative power») de la narration, c'est-à-dire «the play (or balance) of representation and communication, mimetics and poetics, world and discourse, happening and telling, fiction and function, surface and deep motivation, the referential and the rhetorical[21]». Le texte n'est qu'un, parmi beaucoup d'autres, des éléments constitutifs de la narrativité et, par voie de conséquence, de l'expérience temporelle dont elle est indissociable. Il serait donc réducteur de fonder un modèle théorique sur les seules lignes temporelles initiées par le texte, sans tenir compte du «communicative processing» où il s'inscrit nécessairement. Le changement de perspective réclamé par Meir Sternberg

---

[19] De même, il serait possible d'identifier un «effet-descriptif» qui ralentirait le texte (lorsqu'il ne l'arrêterait pas totalement) dans le cas d'une description en mouvement (*La Presqu'île* fournissant un nombre important de ces «effets-descriptifs»).

[20] Lorsqu'il traite de l'«effet-personnage», Vincent Jouve articule de la même façon son analyse sur le sujet lisant (voir son ouvrage intitulé *L'effet-personnage dans le roman*).

[21] M. Sternberg, «Telling in Time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity», p. 508.

(auquel je souscris entièrement) oblige donc à reconsidérer notre approche du temps narratif : «[w]hat distinguishes narrative effects as such from all others is less their play over time than ther interplay between times.[22]» Selon la critique, ces différentes temporalités que met en jeu la narrativité sont au nombre de trois : il s'agit du temps de l'action («time of happening»), du temps du récit[23] («time of telling») et du temps de la lecture («time of reading»)[24]. Les deux premières catégories recouvrent la distinction genettienne entre temps de l'histoire et temps du récit, et c'est la troisième qui permet surtout d'accéder à un nouveau paradigme épistémologique, celui qu'avaient déjà ouvert les théories de la réception dans le courant des années soixante-dix. Temps de l'histoire et temps du récit n'ont un sens (un *effet*) que mis en rapport avec le temps de la lecture, constat duquel approchait déjà Genette lorsqu'il estimait la durée du récit en fonction de celle de la lecture, avant d'en affirmer presque aussitôt l'inanité théorique en vertu de sa variabilité quasi infinie[25]. Refuser de prendre en compte ce «temps de la lecture» dans son modèle théorique, c'est tourner le dos au dynamisme intrinsèque du procès de la communication, c'est engoncer le texte narratif dans le carcan d'une pseudo-objectivité (et le recours de Genette à ce préfixe mensonger – il parle lui-même du «pseudo-temps du récit» – indique assez combien son système, aussi objectif qu'il se veuille, n'en repose pas moins sur des critères extrinsèques aux textes narratifs, dont l'arbitraire ressortit à une certaine forme de subjectivité, celle du *sujet* critique faisant état de ses partis pris personnels).

---

[22] M. Sternberg, «Telling in Time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity» p. 519.

[23] Traduction préférable au «temps de la narration», pour éviter la confusion avec ce que Genette désigne sous ce terme, à savoir la situation temporelle de l'instance narrative (voir *Figures III*, pp. 228-238). Or, ce dont il est question dans l'article de Meir Sternberg, c'est de l'ordre des événements tels qu'ils nous sont racontés, donc du temps du récit proprement dit.

[24] Cette tripartition n'est pas sans faire songer à celle qu'initie Paul Ricœur entre «temps préfiguré», «temps configuré» et «temps refiguré» (voir *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, pp. 105-108), elle-même articulée sur ce qu'il nomme la «triple mimésis». Les deux théoriciens se séparent essentiellement sur le point de départ de leurs raisonnements respectifs. Alors que la réflexion de Ricœur s'affirme assez nettement d'inspiration phénoménologique, à la confluence d'une expérience temporelle (Saint-Augustin) et d'une poétique (Aristote), Meir Sternberg réduit de manière significative le point de départ de son raisonnement à l'analyse de la narrativité. C'est cette restriction du point de vue qui m'intéresse en particulier puisque le modèle *narratologique* de Genette fait l'objet de cette mise au point terminologique.

[25] De même, Jean Tadié, lorsqu'il analyse la temporalité du récit poétique, reconnaît l'importance d'un «temps de la lecture qui est l'effet, non de la causalité de l'intrigue, ni de la psychologie, mais du retentissement des instants majeurs du récit, dans leur imprévu et dans leurs contradictions, sur le lecteur» (dans *Le Récit poétique*, p. 110)... sans pour autant mettre en application dans son ouvrage ce scrupule théorique à l'égard du lecteur.

Définir la déréalisation comme procédé textuel en même temps qu'effet de lecture oblige à prendre parti pour la vision dynamique de Meir Sternberg contre la rassurante stabilité qui caractérise le modèle narratologique de Genette. Mais comment introduire dans l'analyse ce «temps de la lecture» cher à Sternberg sans céder à l'angoisse légitime d'un modèle indécidable, soumis à la liberté (à la subjectivité) de tout un chacun? Il faut pour cela mettre sans cesse en rapport ce temps avec ceux de l'histoire et du récit (c'est l'«interplay» décrit par Sternberg) en accordant une attention particulière aux errances[26] de la lecture programmées par le texte ou alimentées par les «promenades inférentielles» du lecteur[27], à ses retours en arrière comme à ses poussées irrésistibles vers l'avant, aux impasses comme aux anticipations victorieuses, aux à-coups comme à la fluidité de sa progression. Il faut aussi tenir compte de l'inscription du processus lectoral dans le cadre d'une expérience réelle du temps, en s'interrogeant par exemple sur la rupture potentielle introduite dans cette expérience par la division du texte en chapitres, en gardant à l'esprit les différentes étapes que franchit le lecteur dans le courant de cette expérience, qui lui font percevoir de manière différente les temporalités initiées par le texte selon qu'il se trouve au début, au milieu ou à la fin de sa lecture. Surtout, il ne faut pas perdre de vue que cette lecture sera contrôlée en amont comme en aval par des communautés interprétatives garantissant, sinon son objectivité, du moins sa cohérence critique. Au-delà du dynamisme supérieur que projette sur l'analyse cette prise en compte des circonvolutions de la lecture (prise en compte qui ne se limite pas à la seule analyse des phénomènes temporels mais soutient l'ensemble de ma démarche), la perception que nous avons du temps proprement dit s'enrichit de nouvelles dimensions dont ne pouvait tenir compte la méthode narratologique traditionnelle. Ainsi, le temps de l'histoire se déploie sur une ligne qui court potentiellement en parallèle avec celle que dessine l'Histoire, non pas conçue comme un axe objectif et immuable sur lequel chaque récit aurait la possibilité théorique de se modeler (conception mimétique traditionnelle), mais plutôt

---

[26] Ce terme rejoint la notion de «lecture erratique» préconisée par Richard Saint-Gelais (dans son article intitulé «La lecture erratique»), qui se définit par des mouvements d'allers et retours permettant de contourner des obstacles, par le passage d'un registre d'appréhension du texte à un autre (appréhension fictionnelle, matérielle, discursive...)... avec cette nuance que la lecture erratique peine à se dégager d'une connotation «accidentelle» à laquelle ne peuvent se réduire les errances programmées par le texte.

[27] Voir U. Eco, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, pp. 142-156.

transportée par le lecteur dans le texte au travers de son bagage culturel, de son savoir... ou de ses lacunes dans le domaine. On ne peut étudier le temps dans un récit comme *Un Balcon en forêt*, dont la toile de fond est la «drôle de guerre» où fut précipitée la France de septembre 1939 à mai 1940, sans tenir compte de ce temps historique qui sème dans l'histoire des points de repère plus ou moins lâches, même s'il s'agit plus tard d'exprimer la distance (et jusqu'à l'autonomie) qui s'établit entre ces deux temporalités[28]. Plus généralement, et sans faire intervenir les repères historiques intégrés au savoir du récepteur, le temps de la lecture introduit dans l'analyse une nouvelle ligne temporelle directement liée au domaine de l'expérience, que je nommerai en conséquence temporalité empirique. Celle-ci tend à doubler le déroulement des événements de l'histoire d'une logique empirique nourrie à même le lecteur, qui le conduit parfois à mesurer telle durée inscrite dans le récit selon ce que lui révèle sa propre expérience[29] : des discordances entre ces lignes temporelles pourront être la source de certains effets non négligeables dans le domaine de la déréalisation.

Même en laissant de côté ce paramètre fondamental qu'introduit dans l'analyse la prise en compte de la lecture, il eût été possible d'ajouter au modèle de Genette une dimension temporelle supplémentaire en tenant compte du changement de perspective (perspective interne *versus* perspective externe) dont j'ai déjà souligné l'importance dans le chapitre précédent. D'un point de vue externe dominent en maîtres les temps de l'histoire et du récit tels que définis par Genette; d'un point de vue interne s'opposent de manière sensiblement différente le temps linéaire (temps cosmique aussi bien que temps physique, signalé par le passage des saisons et les variations de lumière, par la course du soleil autant que par celle des aiguilles de la montre) et le temps subjectivement vécu par les

---

[28] L'attention est ici portée sur la «*référence croisée* entre l'historiographie et le récit de fiction» selon laquelle «la fiction emprunterait autant à l'histoire que l'histoire emprunte à la fiction.» (dans P. Ricœur, *Temps du récit I. L'intrigue et le récit historique*, p. 154. Voir aussi *Temps et récit III. Le temps raconté*, pp. 264-279) Jean Bessière prend ses distances avec la thèse de Ricœur en affirmant qu'il ne peut y avoir de rencontre entre l'Histoire et la fiction, mais il ajoute aussitôt que «la scission d'avec l'Histoire n'interdit pas que soit posée la question d'un rapport avec l'Histoire et que le lecteur s'exerce éventuellement [...] à reconnaître dans la fiction le témoignage historique.» Par là «se marquent la justification et le rôle de la lecture – réintroduire le temps dans l'inerte du récit.» (dans «Gracq : fiction et histoire", p. 153)

[29] Pour choquante que puisse paraître cette affirmation en ce qu'elle semble reposer sur des critères bien peu scientifiques, elle rejoint néanmoins ce que Ricœur nomme «la présupposition ontologique de la référence» qui refuse l'immanence absolue prônée par les épigones de Saussure. Dans la mesure où l'on admet avec Ricœur une intersection entre le monde du texte et celui du lecteur (qui s'opère au niveau de *mimèsis III*), on peut tenir compte de cette interrelation entre les expériences décrites dans le texte et celles qui ont nourri (nourrissent) le lecteur. (Voir P. Ricœur, *Temps et récit I. L'Intrigue et le récit historique*, pp. 146-148)

personnages à l'intérieur de la diégèse[30]. Le temps linéaire ne se confond pas tout à fait avec le temps de l'histoire, en tant que le premier est succession inexorable de saisons et de jours quand le second marque l'enchaînement chronologique des actions dans ce qu'il a de plus mécanique et d'abstrait. De même, il sera important de séparer le temps du récit du temps subjectif, en tant que le premier permettra d'analyser une anachronie de façon objective et systématique quand le second s'intéressera surtout à la même anachronie en ce qu'elle a d'influence sur les perceptions temporelles du personnage à l'intérieur de la diégèse... et, par voie de conséquence, sur la refiguration temporelle d'un lecteur sensible à la focalisation dominante des personnages principaux. La prise en compte de cette ligne temporelle, si elle m'apparaît nécessaire, ne va pas sans risques dans la perspective d'une analyse à dominante narratologique. Elle menace le propos d'un glissement incontrôlé vers une approche de type thématique en accordant une place excessive au contenu intradiégétique au détriment des structures formelles inscrites dans le texte. Surtout, elle introduit un principe de disparité entre deux sphères (l'intratextuel et l'extratextuel) que la narratologie empêche traditionnellement de communiquer entre elles. On devinera sans peine que je me permettrai de les faire communiquer sur la base déjà fixée d'une phénoménologie de la réception qui tienne compte de l'interaction empirique entre le texte et son lecteur : de là ce changement de perspective (perspective interne *versus* perspective externe) qui informera à l'occasion ma démarche, soutenue par une opposition de type similaire s'efforçant de distinguer les parts du lisant et du lectant dans l'interaction des économies de la progression et de la compréhension qui caractérise le mandat de la lecture littéraire. L'important, au final, consiste à ne pas établir d'équivalence trompeuse entre les deux sphères tout en atténuant le diktat narratologique de leur autonomie de fait : les perceptions temporelles du personnage gracquien peuvent agir sur le lecteur dans la seule mesure où elles font écho à une expérience déréalisante favorisée par des stratégies autres que thématiques, reposant en grande partie sur la coprésence de plusieurs lignes temporelles parmi lesquelles la temporalité subjective occupe une place non négligeable. De fait, l'expression d'un trouble temporel vécu par le

[30] Paul Ricœur oppose de manière presque similaire le temps phénoménologique ou temps vécu au temps universel ou temps objectif (voir *Temps et récit III. Le temps raconté*, pp. 153 et suivantes), mais la perspective qu'il adopte demeure essentiellement externe puisque le temps phénoménologique est rapporté au lecteur quand je veux insister également sur son importance au niveau des personnages à l'intérieur de la diégèse.

personnage gracquien à l'intérieur de la diégèse peut nourrir la déréalisation envisagée comme effet de lecture en ce qu'elle objective sans le nommer un phénomène dont les répercussions se faisaient déjà sentir dans le processus lectoral[31].

On aura sans doute remarqué que j'emploie à différentes reprises le terme de «ligne temporelle», préférentiellement à celui de niveau. Les deux termes manifestent une semblable propension à «spatialiser» le temps, propension naturelle dès lors que la déréalisation se définit comme un phénomène essentiellement interstitiel. Loin d'être dommageable, cette contamination terminologique entre l'espace et le temps souligne bien l'intime communauté de ces catégories qui constituent, telles qu'énoncées par Kant, les conditions *a priori* de notre connaissance des phénomènes extérieurs et/ou intérieurs[32]. Cette contamination terminologique insiste par là même sur une caractéristique de l'œuvre gracquienne où ne règne «nulle prééminence du temps sur l'espace ou de l'espace sur le temps, puisqu'ils sont en fait chacun la dimension de l'autre, bougeant ensemble et se faisant être réciproquement.[33]» Or, dans ce phénomène de spatialisation du temps, le terme de «ligne» me semble plus approprié[34] pour désigner cette succession des jours (temps linéaire), des actions (temps de l'histoire) ou des événements historiques (temps de l'Histoire)... quand on utilisera plus facilement la notion de niveau au moment de mesurer, par rapport au présent, l'étendue des domaines du passé ou de l'avenir (où ce n'est pas tant la succession qui importe que la situation d'un plan par rapport à un autre, ainsi que leur interpénétration problématique) et leurs corollaires obligés que sont le

---

[31] Je ne saurai souligner assez combien cette objectivation ne va pas sans risques dans la mesure où la déréalisation tend ainsi à s'intégrer dans l'horizon d'attente du lecteur jusqu'à être neutralisée dans le processus même de la lecture... éternel abîme auquel se confronte ma démarche depuis ses premiers pas. Plus qu'une disparité problématique entre des sphères nettement séparées par la narratologie, c'est ce risque inhérent à l'objectivation intratextuelle de la déréalisation qui commande la prudence dans l'utilisation des perceptions temporelles du personnage gracquien. J'aurai l'occasion de revenir plus loin, à l'occasion d'exemples empruntés à Julien Gracq, sur cette interaction problématique entre les perceptions du lecteur et la temporalité subjectivement vécue par le personnage à l'intérieur de la diégèse.

[32] Bergson insiste de même sur cette contamination des catégories de l'espace et du temps lorsqu'il s'interroge sur la confusion de l'extensif et de l'intensif, avant d'en venir à la conclusion que le temps, conçu comme un milieu faussement homogène, «n'est que le fantôme de l'espace obsédant la conscience réfléchie.» (dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 75)

[33] É. Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 73.

[34] C'est d'ailleurs la représentation graphique la plus répandue dans la mesure où «[l]e temps se présente [...] comme un être à une seule dimension, au même titre que la ligne qui, pour cette raison, peut servir à le symboliser.» (dans M. Gourinat, *De la Philosophie 2*, p. 484)

souvenir et les pressentiments (réseaux mémoriels et réseaux temporels seront en l'occurrence intimement liés au cours de certaines analyses menées dans ce chapitre).

Fidèle à la démarche adoptée dans le chapitre précédent, je n'essaierai pas, au terme de cet avant-propos méthodologique, de fixer *a priori* le champ d'activité de la déréalisation dans le domaine temporel, espérant que la spécificité du phénomène se dégagera peu à peu du cours des analyses qui vont suivre. La synthèse qui s'impose succédera donc au faisceau de phénomènes que je vais étudier à présent, d'abord d'un point de vue panoramique, qui me permettra de survoler les œuvres de Gracq en y puisant les exemples les plus probants, puis en me concentrant sur un texte en particulier (*La Presqu'île*) dont je mettrai en valeur la convergence des stratégies textuelles susceptibles de provoquer, chez le lecteur, l'effusion de la déréalisation.

II) LES PROCÉDÉS DE DÉRÉALISATION ET LES NIVEAUX/LIGNES TEMPOREL(LE)S DU TEXTE LITTÉRAIRE

1) Temps de l'Histoire *versus* temps de l'histoire

De trop nombreux critiques, avant moi, se sont intéressés à la place de l'Histoire dans l'œuvre de Julien Gracq[35] pour qu'il soit question de dénoncer ici une quelconque lacune dans le champ des études gracquiennes. Sans entrer dans le détail des lectures qui m'ont précédé, il importe de noter comment l'Histoire est souvent mise en regard d'un terme (le symbole, l'imaginaire, l'allégorie) avec lequel s'établit une tension dialectique bien davantage qu'une union sereine, pleinement assumée. Sans doute la méfiance qui a prévalu, dans le sillage de la Nouvelle Critique, à l'égard des recherches historicistes explique-t-elle en partie l'intérêt accordé à ces couples teintés d'oxymore : l'Histoire et le roman ne sont plus étudiés selon un rapport mimétique stabilisé, établissant dans le premier terme un modèle objectif auquel seraient mesurées les discordances (ou les correspondances) de la fiction; au contraire, les deux termes fonctionnent d'abord comme des séries distinctes dont il faut penser l'hétérogénéité fondamentale avant d'en postuler l'hypothétique articulation. De là une tension conjoncturelle qui correspond à un changement de paradigme et trouve, dans l'œuvre de Julien Gracq, matière à s'exprimer. Pourtant, au-delà de cette conjoncture, la tension est plus profonde, qui trouve racine dans les propos mêmes de Julien Gracq et confronte le critique à une problématique paradoxale[36] : d'un côté, Julien Gracq ne cesse de proclamer que «dans la fiction, tout doit être fictif[37]», semblant décourager par cette affirmation toute entreprise critique qui

---

[35] Dans *Parcours symboliques chez Julien Gracq. «Le Rivage des Syrtes»*, Ruth Amossy s'est intéressée au fonctionnement du récit symbolique en relation (parmi d'autres éléments) avec l'Histoire. L'une des trois études qui composent l'ouvrage de Yves Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, est consacrée à l'Histoire. Les travaux de Carol J. Murphy, surtout, ont placé l'Histoire au centre de ses préoccupations, synthétisées pour la plupart dans son ouvrage *The Allegorical Impulse in the Works of Julien Gracq : History as Rhetorical Enactment in «Le Rivage des Syrtes» and «Un Balcon en forêt»*. Citons enfin le numéro spécial 1412-1418 de la *Revue des Lettres Modernes* consacré à Julien Gracq et sous-titré «temps, Histoire, souvenir», qui réunit plusieurs articles abordant cette question de l'Histoire dans l'œuvre de Julien Gracq.

[36] Jean Bessière exprime bien la perplexité de la critique lorsqu'il écrit, au début de son article «Gracq : fiction et histoire» : «Entreprendre de dire un rapport des œuvres narratives de Gracq à l'Histoire [...] est entreprise bien paradoxale et peut-être vaine.» (p. 151)

[37] J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, p. 572.

voudrait mettre en relation la réalité historique avec son pendant fictionnel; de l'autre, il encourage la saisie de ce fil historique en écrivant que *Le Rivage des Syrtes* cherchait, entre autres choses, à «libérer par distillation un élément volatil, l''esprit-de-l'Histoire'[38]»... et les critiques de s'interroger sur ce que Julien Gracq a voulu signifier par cette expression[39], ainsi que sur la manière dont ses ouvrages atteignent à cette libération. Au final, la confrontation des pôles opposés de la fiction et de l'Histoire débouche le plus souvent sur l'annexion d'un terme par son contraire : en règle générale, c'est l'Histoire qui pâtira de cette annexion, contaminée par la «dynamique de l'imaginaire[40]» propre à la fiction... mais l'on retombera aussi, à l'occasion, dans un raisonnement à tentation mimétique, cherchant à déceler sous l'enveloppe de la fiction les références plus ou moins assumées à un passé historique bien réel, et c'est le modèle historique qui prendra dès lors sa revanche sur le simulacre du roman. Bien sûr, la mise à plat de cette tension théorique, à l'œuvre chez Julien Gracq et ses multiples exégètes, n'implique pas nécessairement qu'elle soit vécue comme telle par ces derniers, jusqu'à paralyser la progression de raisonnements par ailleurs très éclairants. Il demeure toutefois qu'en toute rigueur, la perplexité doit être de mise lorsque l'on s'interroge sur l'importance de l'Histoire dans l'œuvre fictionnelle de Julien Gracq.

Cette perplexité peut être dépassée. Il s'agit pour cela de prendre ses distances avec les affirmations programmatiques de Julien Gracq, non pas dans un geste de déni quelque peu prétentieux qui nous ferait tenir pour négligeables les mal aimées intentions de

---

[38] J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, p. 707.

[39] Voir en particulier les articles de Anne Marx-Longuet, «Le récit au bord du vide, ou 'l'esprit-de-l'Histoire' dans deux romans de Ernst Jünger et de Julien Gracq», de Carol J. Murphy, «Le Retour de l'Histoire», et de Hervé Menou, «'L'Esprit-de-l'Histoire' : parallélisme et mise à distance dans le discours autobiographique gracquien».

[40] Selon l'expression qui donne son titre à l'étude de Yves Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*. Il est à noter que cette annexion de l'Histoire est cautionnée par Julien Gracq lui-même pour qui, dans les romans historiques, «ce sont les personnages authentiques qui, du seul fait d'être devenus majoritaires, se trouvent automatiquement fictifiés» (dans *En Lisant en écrivant*, pp. 572-573). Cette formulation n'est pas sans faire songer à la fictionnalisation de l'Histoire décrite par Paul Ricœur : dans la fiction, «toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentance à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements.» (dans *Temps et récit III. Le temps raconté*, p. 187) J'ai peine à imaginer, quant à moi, un mouvement de traction unilatéral de l'Histoire par la fiction, sans concevoir le mouvement inverse par lequel la fiction se trouverait «historicisée», mouvement d'historicisation qui se situerait au niveau de la lecture (de la refiguration) et non de la création littéraire (de la configuration).

l'auteur[41], mais parce que ces affirmations se situent au niveau de la production du récit quand le critique se situe originellement au niveau de la réception. Jean Bessière a raison d'écrire que «la scission d'avec l'Histoire n'interdit pas que soit posée la question d'un rapport avec l'Histoire et que le lecteur s'exerce éventuellement [...] à reconnaître dans la fiction le témoignage historique.[42]» On peut tout à fait s'accorder avec le procès de fictionnalisation décrit par l'écrivain au travail sans aliéner pour autant sa liberté de lecteur face au texte littéraire. L'une de ces libertés consiste à rechercher des traces d'Histoire dans ce qui se présente à lui comme une fiction; encore faut-il bien marquer la différence entre l'Histoire perçue comme un donné objectif et antécédent (celle qui alimente l'illusion référentielle de l'ancienne critique), et cette Histoire reversée dans le texte par un lecteur au savoir fluctuant, qui constitue moins pour l'analyse un modèle ossifié que des repères intermittents, fondés sur une connaissance aléatoire des événements du passé. Il faut donc replacer la question de l'Histoire dans une dynamique herméneutique qui établisse un dialogue entre le texte littéraire et l'horizon d'attente du lecteur : seulement alors sera-t-il possible de s'accommoder des tensions à l'œuvre dans la poétique gracquienne entre l'Histoire et la fiction.

Parmi les huit textes qui composent mon corpus, deux récits sont susceptibles de trouver écho chez le lecteur en éveillant une constellation de connaissances directement reliées à un moment de l'Histoire bien défini : il s'agit d'*Un Balcon en forêt*, dont l'action se situe pendant cette période de la seconde guerre mondiale que l'on a surnommée la «drôle de guerre», et du *Roi Cophetua*, dont les premières pages sont saturées de références à «la guerre de 1914» et à cette Toussaint de 1917 où flottent les fantômes d'une Révolution lointaine, celle de «la Russie de Kerenski». Toutefois, la temporalité de l'Histoire ne s'impose pas de la même façon dans les deux textes : *Le Roi Cophetua* produit en quelques pages une quantité importante de repères absolus ou relatifs, culturels

[41] Et l'on sait que Julien Gracq a, de manière détournée, dénoncé cette prétention critique d'une formule percutante : «Ces critiques un peu inquiétants qui savent parler des œuvres des autres comme s'ils les avaient faites – *de l'intérieur* : ce que j'appelle la critique d'annexion – avec cette divination stupéfiante de la femme amoureuse qui comprend tout de l'homme, sauf l'érection.» (dans *Lettrines*, p. 229)
[42] J. Bessière, «Gracq : fiction et histoire», p. 153.

ou historiques[43], mobilisant chez le lecteur tout un savoir qui contient la nouvelle dans une temporalité précise, alors qu'*Un Balcon en forêt* dilue ces repères dans le corps du roman, de manière à ce que le temps de l'Histoire ne puisse s'imposer d'emblée au lecteur progressant dans le texte. Ces différences de traitement s'expliquent sans doute par des contraintes génériques (la brièveté de la nouvelle exige une concentration plus grande des informations quand le roman peut retarder à loisir la production de ces informations) mais elles ne s'y résument pas. Il y a, dans *Un Balcon en forêt*, volonté de donner prise à l'Histoire tout en cherchant à diminuer l'importance de cette prise, pour éviter que le roman bascule dans un réalisme auquel l'invite son «lien au réel de la guerre[44]». Il n'est pas innocent de remarquer qu'à la différence du *Roi Cophetua*, aucun repère absolu ne vient d'emblée dater les événements de l'histoire : les affirmations péremptoires des critiques, situant l'action entre septembre 1939 et mai 1940, ne doivent pas masquer le fait que le texte objective ces repères temporels longtemps après que le récit aura commencé de se déployer (la seule date qui réfère directement au présent de l'histoire – 1939 – apparaît à la page 59, soit presque à la moitié du roman). Certes, la collusion de plus en plus grande entre les événements de l'Histoire et ceux de la fiction contribue à renforcer la prégnance de cette temporalité historique sur le récit, mais elle ne prend véritablement corps que dans la seconde partie du roman où l'imminence de l'attaque allemande ramène les protagonistes au contact de l'Histoire : les percées de l'armée allemande en Norvège, en Hollande, en Belgique, sont autant de repères diégétiques qui trouvent leur correspondant sur l'échelle de la temporalité historique; l'irruption, à quelques pages de distance, d'un référent spontanément identifiable («Hitler» *Un B. en F.*, pp. 91 et 95) permet de mettre en branle, mieux que des dates, le savoir historique du lecteur et les repères temporels qui l'accompagnent. Auparavant, et si l'on s'en tient au strict cadre d'une économie de la progression, le lecteur voyait se dérouler une trame dont la temporalité empruntait moins à l'Histoire qu'à la légende,

---

[43] En sus de «la mêlée des Flandres» de l'hiver 1914, des «mutineries de l'été» 1917, des tourbillons énigmatiques de «la Russie de Kerenski», le narrateur évoque l'avant-guerre et sa rencontre avec Jacques Nueil en multipliant les références d'ordre culturel à Maurice Chevalier, Apollinaire, Arsène Lupin... (voir *Le Roi Cophetua*, pp. 489-493)

[44] Selon l'expression de Bernhild Boie qui affirme que «[d]ans la mesure où il respecte ce lien au réel de la guerre, le roman est réaliste.» (dans «Notice d'*Un Balcon en forêt*, *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1283) Dans l'optique qui est la mienne, le «réel de la guerre» ne s'entend que par référence au savoir

légende intertextuelle[45] (le paysage de la Meuse éveille chez l'aspirant Grange le souvenir du «*Domaine d'Arnheim*» *Un B. en F.*, p. 3) ou relevant d'un passé mythique à force d'être lointain (il pénètre un «canton encore intact de la Gaule chevelue» *Un B. en F.*, p. 4, et laisse tintinnabuler dans son cerveau «toutes les armures de la guerre de Cent Ans» *Un B. en F.*, p. 5)[46]. Le détachement relatif de l'histoire vis-à-vis de son référent historique[47] est d'ailleurs relayé dans le texte par le personnage lui-même qui peine à se représenter la guerre (écoutant la radio, Grange ressent «toute l'irréalité de la guerre [qui] fusait à travers le brouillage avec cette voix mince et acide» *Un B. en F.*, p. 18), la perçoit au travers d'un voile trouble, semblable à celui du sommeil :

> La guerre? Se disait-il en secouant les épaules d'un geste hargneux – et qui sait même s'il y a une guerre? S'il y en avait une, on le saurait. Mais, malgré lui, il se sentait nerveux; il songeait à cette armée autour de lui comme un dormeur sur l'herbe qui dans son somme même se retourne et chasse de temps en temps d'un revers de main un bruit de guêpe. (*Un B. en F.*, p. 25)

Tout au long du récit, l'aspirant Grange résiste à l'irruption de la guerre en investissant le monde de ses rêveries, en déportant les Falizes et la forêt des Ardennes vers le domaine du conte[48] («il était libre, seul maître à son bord dans cette maisonnette de Mère Grand perdue au fond de la forêt.» *Un B. en F.*, p.10). De même, les informations qui transpirent dans les

---

du lecteur, à ce que ce même lecteur tient pour s'être réellement passé durant la «drôle de guerre» et que lui ont transmis les institutions compétentes.

[45] Laurent Ditmann analyse *Un Balcon en forêt* comme le rapport de forces entre deux types de discours, «d'une part un discours culturel, littéraire, et d'autre part un discours humain et historique, celui de l'homme en situation. [...] Au fil du temps [au fil de la lecture...], la présence de la guerre va peu à peu repousser ce monde-recours que constitue l'espace de la référence littéraire.» (dans *La Guerre et les mots : problématique et pratique du roman de guerre chez Julien Gracq, Robert Merle et Claude Simon*, p. 108).

[46] Carol J. Murphy analyse avec précision les premières pages d'*Un Balcon en forêt* et parvient de la même façon à la conclusion que «Gracq reinvests time and place with the imaginative potentiality of literature and fantasy, and the reader is transported to a world of myth and archetype.» (dans «Louis Poirier/Julien Gracq : the Surreality of History in *Un Balcon en forêt*", p. 357) Marie Francis insiste quant à elle sur les efforts du narrateur pour «déréaliser» (c'est le terme qu'elle utilise...) l'historicité d'*Un Balcon en forêt* et cite dans sa démonstration le même passage (voir *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, pp. 152-153)... mais elle ne tient pas compte du fait qu'au moment où le lecteur pénètre dans le roman, son «historicité» n'est pas encore attestée.

[47] Jean-Yves Tadié va même jusqu'à parler d'une «indifférence à l'Histoire» du récit poétique en général, «genre littéraire» dans lequel il inclut les ouvrages de Julien Gracq (voir *Le Récit poétique*, pp. 90 et suivantes).

[48] On se souvient de la définition que Julien Gracq donne d'*Un Balcon en forêt* dans un entretien accordé à Jean Roudaut, à savoir «le *précipité* né d'une rencontre avec une certaine situation historique – très instable et fugitive – et la pente même de mon imagination.» (dans *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1215)

journaux, bien loin de signifier l'Histoire en marche, témoignent plutôt de son existence marginale, suggérée par la béance d'«une double page [qui] avait dû être arrachée» (*Un B. en F.*, p. 48), stimulant l'imagination de Grange en même temps qu'elle la décourage, à la manière d'un vide dont on aurait remarqué la présence en négligeant de le combler[49] («Que pouvait bien signifier une guerre en Finlande? Très loin, à l'air libre, on sentait que le train du monde continuait distraitement, et les nouvelles n'en semblaient pas très différentes de ce qu'elles étaient d'ordinaire» *Un B. en F.*, p. 49). Certes, l'Histoire fait un passage en force dans la seconde moitié du roman[50] et le lecteur réajuste en conséquence son horizon d'attente pour intégrer dans la temporalité de l'histoire les repères historiques qui sont à sa disposition (pour un lecteur français de culture moyenne, l'attaque allemande de mai 1940 est chose bien connue, et cette référence ajoute au texte l'ombre portée d'un événement dont le compte à rebours appartient à l'Histoire); mais cette emprise croissante des repères historiques est contestée plus que jamais par un personnage accroché à ses certitudes, à la vision rêveuse, imaginaire, qu'il possède de la guerre («Ni les avions, ni les bombes n'avaient ébranlé son imagination le moins du monde – même le Toit brusquement fleuri de ses fumées avait gardé pour lui encore quelque chose d'un spectacle naturel.» *Un B. en F.*, p. 105), à l'«espoir fou» de demeurer en marge des combats quand bien même sa jambe est déchiquetée par l'éclat d'un obus («La pensée du château magique, de l'*île* préservée, refleurissait malgré soi, se glissait encore comme un espoir fou.» *Un B. en F.*, p. 124, «Il savait bien que quelque chose était arrivé, mais il lui semblait que ce ne fut pas réellement : la guerre continuait à se cacher derrière ses fantômes» *Un B. en F.*, pp. 135-136). À travers l'inconsistance de la guerre telle qu'elle est perçue par le personnage, à travers ses réticences à combler le vide des journaux et son obstination

---

[49] On peut voir, dans cet épisode des journaux dont on a arraché des pages, une thématisation du processus de lecture décrit par Wolfgang Iser, selon lequel s'établit une interaction entre le lecteur et les blancs du texte. À la manière de l'aspirant Grange, le lecteur est libre de combler les blancs du texte ou de les laisser en suspens : la perception flottante qu'il a de l'Histoire tout au long du récit s'inscrit parfaitement dans cette présence que l'on perçoit au travers du manque, et de cette réticence que l'on éprouve à faire signifier ce manque.

[50] À ce titre, la déréalisation de l'Histoire est beaucoup plus problématique dans un roman comme *Un Balcon en forêt*, où le protagoniste principal est aux avant-postes du combat, exposé plus que quiconque aux soubresauts de la guerre, que dans une nouvelle comme *Le Roi Cophetua*, où l'action se déroule à la lisière du front, sans s'y mêler directement. Ainsi, il serait exagéré de penser que le contexte historique est totalement mis entre parenthèses par le lecteur, à la faveur de repères épars ou négligés par le personnage. Ici, plus qu'ailleurs, la déréalisation ne pourra naître que d'une conjonction d'effets, et l'inconsistance de la guerre ne constitue qu'un élément parmi d'autres susceptible de favoriser une effusion déréalisante.

absurde à nier la réalité des combats, c'est la temporalité de l'histoire qui refuse de se laisser dominer par l'ombre de la grande Histoire et par ses repères douloureux. Le procès de la lecture reflète cette tension entre les deux temporalités, qui mobilise un savoir historique activé par des données textuelles mais ne lui offre qu'une actualisation tardive, embarrassée par la dissémination de ces mêmes données. On comprend mieux, dès lors, pourquoi l'Histoire se faisait discrète dans la première moitié du roman, privilégiant la familiarisation du lecteur avec la perception d'un monde clos et enchanté, dont les traces demeurent longtemps à la surface de son espace rescriptural. Il en va de même pour la perception de la guerre : avant qu'elle ne s'arrime au visage familier de la campagne hitlérienne, elle n'était pour le lecteur, comme pour Grange, ni seconde, ni mondiale, ni même «drôle». Simplement fuyante.

Une progression inverse est à l'œuvre dans *Le Roi Cophetua*. La contextualisation historique s'opère, je l'ai signalé, par de nombreux indices textuels (noms de personnages, de lieux, repères temporels ou événementiels) qui mobilisent le savoir du lecteur et gardent la fiction en contact avec cette temporalité faussement objective de l'Histoire contemporaine. Les premières lignes du récit, en plus de référer directement à «la guerre de 1914», semblent ouvrir la voie à un témoignage historique où se mêlent la description précise du barda soldatesque et les souvenirs épars de l'ancien combattant, devenu par la suite «journaliste parlementaire». Cette fonction particulière, en même temps que la lecture compulsive des journaux dans le train ou dans le salon enténébré de la Fougeraie, permet au narrateur d'inscrire dans le texte des événements qui prennent valeur d'informations, renforçant, à l'intérieur du récit, la convergence intime instaurée entre la temporalité de l'Histoire et celle de la fiction. Au contraire d'*Un Balcon en forêt* où la guerre se fait irréelle à force d'être discrète, les premières pages du *Roi Cophetua* sont lourdes d'un événement prêt à mûrir, quoique ses contours soient encore indistincts[51] :

> Pour la première fois, on sentait vaguement que cette énorme tuerie d'intérêt cantonal allait donner sur quelque chose qui ne serait pas seulement le drapeau

[51] Du point de vue de la logique narrative, cette différence se justifie pleinement par le simple fait que *Le Roi Cophetua* se présente comme la narration rétrospective d'un focalisateur homodiégétique, à même de dominer les événements auxquels il a participé, quand le narrateur d'*Un Balcon en forêt* délègue essentiellement sa focalisation à l'aspirant Grange, naturellement incrédule à l'égard d'une guerre qu'il n'a pas le désir de livrer.

> tricolore arboré sur la flèche de Strasbourg. [...] Le choc décisif allait venir : on l'attendait pour le printemps (*Le R. C.*, pp. 490-491)

La gageure de l'histoire consistera dès lors à faire oublier cette ombre portée sur le récit pour lui substituer un arrière-plan très différent, celui de l'intertexte culturel qui s'imposera dans la seconde moitié de la nouvelle[52]. Ainsi, au fur et à mesure que se déroule l'histoire (et avec elle le procès de la lecture), les références à la guerre se font intermittentes et l'Histoire se retire à l'arrière-plan de la nouvelle en même temps que se referment, derrière le narrateur, les portes de la Fougeraie[53]. Ce n'est plus sous la forme d'indices stimulant le savoir du lecteur ou d'informations transmises par le narrateur témoin que la guerre perpétue sa présence dans le récit : elle se réduit presque entièrement à la récurrence systématique d'une métonymie, celle du grondement/roulement lointain de la canonnade. Ce grondement pénètre la diégèse sans brutalité, presque à l'improviste, laissant flotter chez le lecteur une furtive indécision quant au concept relié à cette métonymie («le roulement complice des nuits calmes, que la distance égalisait comme les sommets d'une chaîne lointaine, depuis les Flandres, je le connaissais bien.» *Le R. C.*, p. 498). Cette indécision est dissipée par le narrateur («Le roulement de la canonnade prenait possession plus intimement de la pièce noire» *Le R. C.*, p. 499) et la guerre ne quitte jamais totalement l'arrière-plan de la nouvelle, qui fait trembler les murs et les objets, jusqu'à «défoncer du côté de la nuit», lorsque le vent porte dans la bonne direction, «le salon enténébré» (*Le R. C.*, p. 503). Pourtant, elle conserve de ce flottement initial qui a présidé à son introduction une persistante inconsistance entretenue dans la suite du texte. Au-delà de la trépidation intermittente qu'il impose au salon de la Fougeraie, le grondement monotone de la guerre se fait entendre à la faveur d'une «porte-fenêtre ouverte» ou de «la porte entrouverte sur le parc», étouffé pour le reste dans le lointain de la nuit; étouffé par là même dans l'espace rescriptural du lecteur-en-progression. La guerre ne se fond pas seulement dans le lointain à mesure que le personnage se perd dans les ténèbres de la Fougeraie (à mesure qu'il se replie derrière les portes closes de la fiction), elle voit aussi sa présence diminuée par des circonstances internes à la diégèse, comme ces

---

[52] Voir l'analyse précise du *Roi Cophetua* dans le chapitre 4 de la présente thèse.

[53] J'aurai l'occasion de montrer plus loin que la Fougeraie peut être vue/lue comme une métaphore de la fiction, renforçant ainsi, sur le plan figural, la scission qui s'opère entre l'Histoire et l'univers clos de la nouvelle.

«sautes de vent» qui l'écartent à loisir du paysage sonore de la nuit, comme cette «tempête» dont on ne sait plus si elle métaphorise les combats ou indexe les conditions climatiques du moment (cette ambiguïté s'illustre dans «le tonnerre lointain, pareil à une *barre* qui déferle, presque naturel, presque apaisé» *Le R. C.*, p. 510, perçu par le narrateur lors de sa promenade nocturne jusqu'au bureau de poste, qui peut être attribué à la tempête faiblissante aussi bien qu'à la canonnade du front), comme «[l]e lointain fracas d'ange furieux» (*Le R. C.*, p. 512) d'un train qui passe dans la nuit et fait oublier, pour un instant, les explosions du champ de bataille. À force de n'être plus qu'une présence vague, concurrencé par d'autres éléments de la diégèse qui lui disputent son espace sonore, le grondement de la guerre revêt «une stabilité, une monotonie étrange» (*Le R. C.*, p. 505), devient «bruit monotone et nul» (*Le R. C.*, p. 508), et le personnage objective en quelques phrases ce retrait des combats (ce retrait de l'Histoire) qui s'opère à mesure qu'il progresse dans sa découverte des secrets de la Fougeraie (et que le lecteur progresse avec lui dans l'histoire) :

> Paris me semblait brusquement très loin, coupé de moi par ces forêts trempées, cette tempête noire : le sentiment s'éveillait en moi que je me trouvais ici sur une lisière à peine franche. Un *no man's land* abandonné (*Le R. C.*, p. 504)

Dès lors, faut-il s'étonner que nulle trace de roulement sonore ne soit plus perceptible au petit matin, lorsque le narrateur quitte précipitamment la propriété de Jacques Nueil? En l'espace de quelques heures (de quelques pages), la guerre est devenue aphone... ou le narrateur est devenu sourd à la guerre.

Je parlais un peu plus haut d'une progression inverse à l'œuvre dans *Le Roi Cophetua*, lorsqu'on le rapproche d'*Un Balcon en forêt*. Empressons-nous d'ajouter que les résultats sont similaires, qui isolent le personnage dans un «*no man's land* abandonné» ou un univers préservé qu'il se construit à lui-même (dès son arrivée aux Falizes, Grange commence à s'imaginer «*son monde*» *Un B. en F.*, p. 26, et les italiques de Gracq attirent l'attention du lecteur sur cette réappropriation du monde entreprise par le personnage), épargné temporairement par les remous de l'Histoire. Dans les deux textes, la temporalité de l'Histoire semble vouloir investir le procès de la lecture grâce à des repères temporels ou événementiels spontanément familiers, mais elle perd de sa prégnance au fil d'un récit qui étouffe le roulement lointain de ses canonnades ou évite de lui donner chair en la

focalisant par l'entremise d'un personnage rêveur, qui éloigne de lui les indices de la guerre. Loin de cette convergence intime de la diégèse et de l'Histoire que l'on avait pu se figurer au préalable, s'établit au contraire une concurrence entre ces repères historiques, qui jalonnent le texte dans l'attente d'être actualisés par le lecteur, et le déploiement d'une histoire relayée par les perceptions du personnage-focalisateur, qui minimise leur importance et tente de conférer à la guerre l'inconsistance des songes[54]. De cette concurrence naît ce que je nommerai la perception déréalisée de l'Histoire dans le récit gracquien, perception à la fois interne (du personnage à l'intérieur de la diégèse) et externe (du lecteur vis-à-vis des repères qui auront stimulé son savoir historique), un jeu subtil de présence/absence, d'ici-et-d'ailleurs, de proximité et d'éloignement, qui s'articule au niveau de l'histoire autant que de sa réception.

À côté de ces récits «historiques» dont la situation temporelle est connue, s'imposent deux textes qui n'entrent pas dans un cadre référentiel précis mais ne se rattachent pas moins à l'Histoire (à *une* Histoire, serais-je plutôt tenté d'écrire) : il s'agit du *Rivage des Syrtes* et du court fragment intitulé *La Route*. En ce qui concerne le premier de ces textes, le rapport à l'Histoire semble évident, souligné d'un trait rouge, s'il en était besoin, par la fameuse phrase de Julien Gracq sur «l'esprit-de-l'histoire»[55], qui a inspiré tant d'exégèses aux commentateurs les plus divers. Rappelons brièvement que le roman met en scène deux entités politiques, la Seigneurie d'Orsenna et le royaume du Farghestan, engagées dans un conflit pluriséculaire qui n'a de guerre que le nom, tant la poussière est retombée depuis des lustres sur le champ de bataille sans qu'une paix écrite ait mis fin officiellement aux hostilités. Dès les premières pages du roman, le lecteur est mis au fait de cette situation historique par l'intermédiaire d'un topo récapitulatif tel qu'«on l'apprend sur les bancs de

---

[54] Cette consistance particulière de la guerre et de l'Histoire trouve un écho dans l'expérience du soldat Louis Poirier/Julien Gracq. Ainsi, lorsqu'il s'est trouvé bloqué en Flandre hollandaise, en mai 1940, a-t-il pu parler d'un «déraillement onirique qui nous rejetait d'un seul déclic hors du sentier de la guerre au moment même du 'baptême du feu'», d'une «marche fourvoyée à travers des champs d'asphodèles dont l'Histoire n'était plus que le songe insignifiant» (dans *Carnets du grand chemin*, p. 1017). En 1986, dans un entretien avec Jean Carrière, Julien Gracq avait également déclaré que la guerre de 1914, alors qu'il était petit garçon, ne lui «déplaisait pas : elle tendait, au-delà de l'horizon monotone du bourg, une espèce de diorama fantastique, à demi irréel, où les événements, les images se bousculaient, excitaient violemment l'imagination.» (dans *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1231) La fusion de ces deux expériences donnerait un aperçu assez fidèle de ce que ressent Grange vis-à-vis de la guerre qu'il doit mener...

[55] Concernant le rapport du *Rivage des Syrtes* à l'Histoire, en plus de l'article de Anne Marx-Longuet et du livre de Carol J. Murphy déjà cités, de nombreux autres articles lui sont consacrés, parmi lesquels «Indétermination et événement dans *Le Rivage des Syrtes*», de Maryse Laffite, et «Gracq's Fictional Historian. Textuality as History in *Le Rivage des Syrtes*» de Carol J. Murphy.

l'école» (*Le R. des S.*, p. 560), posant des éléments de fond essentiels à l'histoire, par lesquels elle se noue de manière intime à l'héritage du passé. La suite des événements ne fait que renforcer ce lien, qui conte la reprise des hostilités entre Orsenna et le Farghestan, sous l'impulsion décisive d'Aldo et autres déterminismes de l'ombre, achevant de donner au récit une dimension collective qui l'insère dans une certaine tradition du roman historique. Toutefois, ma réticence susnommée à user de l'article défini lorsqu'il s'agit d'étudier les rapports de *l'*Histoire et du *Rivage des Syrtes* doit suffire pour exprimer la distance que je prends avec une telle affirmation. De fait, l'Histoire telle que je l'ai envisagée ne désigne pas un substrat antérieur au texte littéraire sur lequel il serait à même de prendre modèle, mais rassemble une constellation de données qui font partie intégrante du savoir du lecteur, dans l'attente de leur stimulation par une référence (date, personnage, événement...) commune au texte et à son récepteur. Dans le cas du *Rivage des Syrtes* et du topo «historique» qui ouvre le récit, aucune date ne vient stimuler le savoir du lecteur (absence perpétuée jusqu'à la fin du roman), les noms propres relèvent d'une onomastique de l'imaginaire qui n'offre pas de prise directe à la connaissance, et le seul événement cité qui pourrait, dans son individuation, rapprocher l'Histoire de la fiction, à savoir «l'invasion mongole», est rejeté dans l'arrière-plan d'un passé vague et universel, qui entretient avec la situation centrale du roman des relations causales trop lointaines pour influer de manière significative sur la réception[56]. Dès lors, est-il possible d'étudier la place de *l'*Histoire dans *Le Rivage des Syrtes*, ou ne faut-il pas se contenter plutôt d'y lire le déploiement d'*une* Histoire, en rétablissant, dans ce passage du défini à l'indéfini, toute la distance qui existe entre notre monde de référence et le monde possible de la fiction?

---

[56] Si j'insiste sur l'absence de prise *directe* sur la connaissance, ou sur le caractère *lointain* des relations causales établies par le texte, c'est pour bien marquer la différence que je trace entre les références explicites à l'Histoire universelle, bien connue du lecteur, et ce que je nommerai des références «suggestives», fondées sur un principe de comparaison davantage que d'identification (où les sonorités des noms propres feraient songer à quelque principauté italienne – la Seigneurie d'Orsenna – séparée de quelque région d'Afrique du Nord – le Farghestan – par la mer Méditerranée – ou mer des Syrtes). C'est par l'entremise de ces «références suggestives» que l'on peut rejoindre la déclaration de Julien Gracq qui disait vouloir «libérer par distillation un élément volatil, l''esprit-de-l'Histoire', au sens où on parle d'esprit-de-vin, et à le raffiner suffisamment pour qu'il pût s'enflammer au contact de l'imagination.» (dans *En Lisant en écrivant*, p. 707) Rien n'interdit à «l'imagination» du lecteur de «s'enflammer» au contact de la situation décrite dans *Le Rivage des Syrtes*, mais les éléments qui président à cette inflammation sont trop volatils (*dixit* Julien Gracq) pour suffire à fonder la présence de l'Histoire dans le roman... tout au plus son «esprit».

On peut d'abord répondre à cette question en rappelant la ligne de démarcation que tracent dans l'analyse les perspectives interne et externe de la fiction. Dans une perspective interne à la fiction, *Le Rivage des Syrtes* est bien un roman de l'Histoire, puisqu'il se nourrit de la connaissance d'un passé collectif, à dimension épique, pour inscrire ses événements dans un vaste roulement qui mêle les destins individuels au devenir d'une nation. Pourtant, si l'on se place d'un point de vue externe et que l'Histoire devient ce substrat commun au texte et au savoir du lecteur, force est de reconnaître, à la suite de Bernhild Boie, que le récit est «[d]épourvu de toute allusion concrète à une quelconque actualité et pauvre en indices qui l'enracineraient dans une époque précise»... même si la commentatrice s'empresse d'ajouter qu'il «se nourrit néanmoins d'Histoire.[57]» Cet apparent paradoxe s'explique facilement si l'on se souvient du topo historique préliminaire, qui mêlait à des références imaginaires quelques notions communes à l'Histoire universelle («les temps antiques», «l'invasion mongole», les «clans féodaux»...). De même, tout au long du récit, émergent de l'Histoire fictive d'Orsenna des références empruntées à l'Antiquité romaine (par exemple, les noms d'Agathocle ou de Marc-Antoine) ou à ses mœurs (la «prise de toge virile» des jeunes hommes d'Orsenna – *Le R. des S.*, p. 557 – trouve son pendant chez les Romains), aux «Églises nestoriennes d'Orient» ou au Moyen Âge italien (Joachim de Flore et Cola di Rienzi). Quand elles apparaissent dans le récit, ces références ne peuvent constituer à elles seules un point d'ancrage ferme auquel se raccrocherait le savoir d'un lecteur, par ailleurs sujet à caution (quels souvenirs précis évoquent chez le lecteur moyen les noms d'Agathocle et de Cola di Rienzi?), mais elles forment un substrat résiduel qui empêche la temporalité diégétique de couper tous ses liens avec l'Histoire. De là ces impressions de lecture un peu paradoxales qui décrivent un roman où se cristallise le sentiment de l'Histoire en même temps que celle-ci semble «soustraite à la réalité d'une époque n'appartenant ni à un événement spécifique, ni à un destin singulier[58]», paradoxes d'autant plus prégnants que la temporalité diégétique elle-même joue à l'envi d'une confusion des repères, davantage que d'un manque. Si l'«italianité» de la Seigneurie d'Orsenna, de même que son mode de fonctionnement, appellent irrésistiblement à l'esprit le filigrane vénitien, si les

[57] B. Boie, «Notice du *Rivage des Syrtes*», dans *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1333.
[58] *Ibid.*, p. 1330.

déplacements à cheval, l'architecture des villes et, d'une manière générale, le «magasin d'accessoires» du récit, tendent à le situer à l'époque moderne (seizième ou dix-septième siècle?), d'autres indices produits par le texte empêchent la stabilisation d'une telle hypothèse dans le courant de la lecture[59]. Les trajets entre Orsenna et la forteresse des Syrtes, entre la forteresse et Maremma, se font la plupart du temps en «voiture», et Julien Gracq utilise trop souvent ce terme pour que l'on ne s'interroge pas sur ses implications sémiques. Introduit très tôt dans la langue (au treizième siècle) pour désigner de manière générique un «dispositif destiné au transport», le mot tend, par la suite, à concentrer son acception sur les véhicules à moteur de type «automobile», lui rajoutant par là même des connotations temporelles qui peuvent s'insinuer dans le processus de la lecture. Si le trajet d'Aldo qui le mène d'Orsenna à la mer des Syrtes se maintient, par son rythme et sa durée, dans les limites raisonnables de l'époque moderne, celui qu'il parcourt avec Vanessa lors de sa première visite à Maremma joue davantage sur le registre d'une contemporanéité déstabilisante : Aldo raconte que «Vanessa [l]e conduisait» tandis que les coqs alertés chantent dans «la lumière insolite des phares», lumière qu'il qualifie de «violente», bien loin des attendues lanternes d'un quelconque véhicule à traction animale (sans parler de la modernité du terme «phare» utilisé dans le contexte de la phrase). Pourtant, «la tiédeur des fourrures» et «la route sablonneuse» (pour toutes les citations qui précèdent, voir *Le R. des S.*, p. 623) appartiennent plutôt à la sphère d'un «ancien temps» où les voyages seraient encore de l'ordre du rudimentaire, et il est impossible de trancher entre les deux interprétations sans trahir le «tremblé» temporel établi par le texte dans l'espace de cette hésitation. Plus franchement contemporaine est la comparaison (extraite de la même page) de la fraîcheur mordante de la nuit au «souffle cru qui décape la peau moite de sommeil du passager extrait de son wagon tiède.» Si le terme «wagon» nous transporte de manière incidente, voire peut-être accidentelle, à l'époque des locomotives, il n'est plus lieu d'invoquer quelque anachronisme involontaire lorsque entre en scène le *Redoutable* pour

[59] Dans une optique proprement sociocritique, Ruth Amossy note de son côté que la société du *Rivage des Syrtes*, quoique vraisemblable, fait l'objet d'un travail de transposition qui «ouvre le social sur des profondeurs de sens occultées. [...] Une tension se crée ainsi entre le plan dit réaliste où s'élabore la société du roman, et le plan dit symbolique où se défait dans des schèmes 'irréalisants' cette même société.» (dans *Parcours symbolique chez Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, pp. 160-161) Cette tension qu'elle analyse entre les plans du réalisme et du symbolique, je la fais jouer, de manière plus restrictive, sur le plan du temporel, en insistant sur ses répercussions dans le domaine de la lecture... et j'adhère sans réticence à la notion de «tension» identifiée par la critique.

sa croisière décisive vers le Farghestan. Avec lui, c'est tout le vocabulaire de la machine à vapeur qui est convoqué par la narration :

> un va-et-vient de petites lumières s'affairait autour du *Redoutable* dont on poussait les feux : une rouge lueur de forge flambait par instants sous son panache de fumée et faisait courir des reflets noirs et glacés sur la colline de charbon comme une aube damnée. (*Le R. des S.*, p. 724)

Les citations pourraient se multiplier à l'envi, mais il suffit, pour comprendre, que le lecteur se trouve projeté ici dans l'univers de la «bête humaine» davantage que dans un univers dominé par une propulsion archaïque, fondée sur la puissance du vent... et c'est le dix-neuvième siècle que l'on convoque alors dans cet effort de cohésion qui sous-tend la lecture[60]. Il faut bien entendu faire la part des choses entre ce qui relève de l'analyse vétilleuse du critique littéraire, à l'affût des moindres indices, et le courant continu de la lecture qui enregistre plus ou moins consciemment anachronismes ou tensions temporelles avant de les entraîner dans son flux inexorable. Mais il serait par trop superficiel de ne pas tenir compte, *a contrario*, de ces appels d'air lexicaux qui ouvrent le texte à une contemporanéité problématique si on la mesure à l'ensemble du récit. Ces appels d'air ne déstabilisent pas le lecteur, à la manière d'un ouvrage temporellement déstructuré qui jouerait à l'envi de cette incohérence, mais ils agissent sur son espace rescriptural en faisant trembler des repères diégétiques que l'on avait crus fermes. Ce tremblé de la temporalité diégétique se révèle d'autant plus efficace qu'elle se détache sur un substrat historique à la fois prégnant et discret, qui fait flotter sur un insaisissable présent les repères d'un passé à même de stimuler, par intermittence, le savoir historique du lecteur. *Le Rivage des Syrtes* n'est ni intemporel, ni atemporel, il est temporellement confusionnel, rédigé de telle sorte que la temporalité diégétique semble nourrie d'Histoire en même temps que cette Histoire est réduite à la portion congrue de références lointaines, quand elle n'est pas simplement prisonnière d'une perspective interne qui agit de manière indirecte sur le savoir du lecteur. En ce sens, je m'accorde avec Bruno Tristmans selon qui *Le Rivage des Syrtes* :

---

[60] Dans son édition critique du *Rivage des Syrtes*, Bernhild Boie attire même l'attention du lecteur sur une référence du texte à l'opéra *Madame Butterfly*, situant ainsi l'action du roman au tournant des dix-neuvième et vingtième siècles... (voir la note de la page 717)

> 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 fuite[61].

C'est ce même point de fuite qui produit ce que je qualifiais plus haut de flottement. «Esprit-de-l'Histoire» du point de vue de l'écrivain? Je laisse à d'autres commentateurs le soin de trancher le sens de cette formule; mais *esprit* de l'Histoire du point de vue du lecteur, certainement, au sens où on l'entend d'un fantôme.

Avec *La Route*, il existe peu d'éléments, en apparence, auxquels se raccrocher pour invoquer dans le récit la présence de l'Histoire, si ce n'est une référence insistante à la «chaussée romaine» («Il [le «*grand chemin*»] commençait bizarrement – à la manière de ces fragments de chaussée romaine» *La R.*, p. 405, «on avait continué à l'emprunter par endroits, comme un laboureur fait cahoter sa charrette sur un bout de voie romaine» *La R.*, p. 407), du reste présentée sous la forme incidente d'une comparaison. Les noms propres relèvent tous de la fiction et les entités politiques n'ont de caractérisation autre qu'une majuscule particularisante (le Royaume, le vieux Pays) qui les isole dans une sorte d'abstraction généralisante inapte à fixer temporellement, et de manière précise, le cadre de l'histoire[62]. Pourtant, il serait exagéré de parler en la matière d'intemporalité, tant les notations d'un paysage ensauvagé, traversé par une voie rudimentaire à l'état de «délabrement extrême», tant les «chaumières basses» aux intérieurs soigneusement décrits (voir *La R.*, pp 410-411), tant l'esquisse d'une société rurale où s'oppose «la race serve de la terre» (*La R.*, p. 415) et la classe des maîtres, nobles ou «miliciens» réfugiés «dans leurs fortins perdus» (*La R.*, p. 412), connotent irrésistiblement un Moyen Âge de convention[63]. De plus, une tension s'établit entre l'absence quasi totale de références précises à l'Histoire et la présence diffuse d'un passé qui aspire vers lui la temporalité de l'histoire. Si l'âge immémorial de la Route en a fait «une cicatrice blanchâtre et indurée» (*La R.*, p.

---

[61] B. Tristmans, «Poétiques de l'Histoire chez Gracq et Jünger. Trames de pierre et paroles estompées», p. 484.

[62] Françoise Dugast-Portes insiste quant à elle sur le «'bricolage' du référent historique» par la fiction dans *La Route*, qui «nous place dans un passé syncrétique en dehors d'une période précise.» (dans «'La Route' ou l'Histoire dans un sulfure», pp. 41-42)

[63] Décrivant le projet de roman qu'avait en tête Julien Gracq lorsqu'il écrivait *La Route*, Bernhild Boie parle d'«un récit situé dans une Histoire sans repères, mais dont la matière était la réalité concrète d'une existence au quotidien. [...] Tout se passe comme si Gracq n'avait cessé d'hésiter entre une utopie intemporelle [...] et la nécessaire recherche du concret qui l'approchait déjà de la couleur narrative qui sera celle d'*Un Balcon en forêt*.» (dans «Notice de *La Route*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1403)

406), elle est surtout «une route fossile» (*La R.*, p. 407) où se lisent les traces du passé, ce que Jean-Noël Vuarnet nomme «une image visible du temps : non point du simple temps biologique de la naissance et de la mort, mais du temps historique des civilisations.[64]» De fait, ce qui arrête l'œil du voyageur-narrateur aventuré sur «l'inquiétante route», c'est la marque imprimée par le temps sur cette chaussée «si ancienne» (*La R.*, p. 406), déroulant son pavage irrégulier «depuis des âges lointains» (*La R.*, p. 407). Tout en elle, des dalles érodées gardant à leur surface «des traces anciennes d'ornières» jusqu'aux vestiges d'une nature jadis domestiquée («à une trouée plus claire devant soi dans les buissons, à je ne sais quel alignement soudain plus rigide des arbres dans l'éloignement» *La R.*, pp. 406-407), évoque «de façon vive l'idée d'un courant ininterrompu, d'un éveil de vie qui avait dû, à une époque très reculée, animer la route de bout en bout.» (*La R.*, p. 406) Le voyageur est sensible aux signes que le temps a gravés sur la Route mais il ne peut les rattacher à quelque sens répertorié, auquel le savoir du lecteur prêterait résonance. Privée de ces références précises auxquelles *Le Rivage des Syrtes* avait encore recours, l'Histoire exploite jusqu'aux limites de l'évanouissement cette présence fantomatique que l'on avait déjà repérée dans les parages d'Orsenna. Elle apparaît «de loin en loin, désincarnée, continua[n]t à nous faire signe» (*La R.*, p. 407), mais elle ne fait plus qu'ébranler l'histoire de manière lointaine, risquant à tout moment de faire basculer le récit dans la légende : dans cet équilibre précaire réside en partie l'essence de la déréalisation.

Cette première piste de réflexion, qui m'a conduit à analyser les rapports de l'Histoire et de la fiction dans quatre récits de Julien Gracq, repose sur une spatialisation du temps proche du niveau autant que de la ligne. Si l'on excepte le soutien chronologique fourni par le savoir du lecteur dans *Un Balcon en forêt*, qui permet de doubler les événements de la diégèse d'une logique historique linéaire (la logique de la «drôle de guerre»), les références précises à l'Histoire, disséminées selon des proportions diverses dans les ouvrages concernés, ne servent qu'à délimiter des époques (Moyen Âge, époque moderne), souvent de manière floue, un «espace temporel» davantage qu'une chronologie (rappelons que, dans *Le Roi Cophetua*, la guerre délimite un espace sonore dans le lointain de la nuit) auquel se mesure la temporalité de l'histoire. Dans *Un Balcon en forêt* et *Le Roi Cophetua*,

[64] J. N. Vuarnet, «Une image visible du temps», p. 33.

l'espace temporel délimité par l'Histoire est partie prenante de la diégèse et le lecteur tend à confondre leur déploiement dans l'espace rescriptural qui accompagne sa progression : le travail de l'écrivain consistera ici à déconstruire cette donnée de la lecture en atténuant dans le texte la présence des repères liés à l'Histoire (*Le Roi Cophetua*) ou en ne leur donnant qu'une concrétude tardive, concurrencée tout au long du récit par la focalisation rêveuse du personnage principal (*Un Balcon en forêt*). Dans *Le Rivage des Syrtes* et *La Route*, c'est le mouvement inverse qui est à l'œuvre : l'Histoire (celle que met en branle le savoir du lecteur) n'occupe qu'une position périphérique dans le récit, substrat insaisissable de la fiction, présence fantomatique dans un monde à la dérive du temps. Dès lors, l'écrivain doit veiller à ne pas consommer le divorce de l'Histoire et de la fiction, soit par l'entremise d'un récit qui crée de toutes pièces une Histoire fictive, jouant sur la perspective interne de la lecture pour appuyer la dimension historique du roman (*Le Rivage des Syrtes*), soit par des références insistantes aux vestiges du passé, propres à faire de la diégèse une «[p]rojection cartographique de l'Histoire[65]» (*La Route*). Dans tous les cas, la ligne temporelle de l'histoire entretient avec l'arrière-plan historique, mobilisé dans le texte par le savoir du lecteur, des relations paradoxales, sinon véritablement conflictuelles, où se devinent les énergies concurrentes de la défamiliarisation et de la reconnaissance.

Qu'il s'agisse de défamiliarisation ou de reconnaissance, le rapport entretenu par les textes gracquiens entre l'Histoire et la fiction ne prend sa véritable dimension que dans l'expérience temporelle de la lecture. À ce titre, les récits pris en exemple peuvent être regroupés selon une logique différente. Dans le cadre d'une économie de la progression, *Le Rivage des Syrtes* et *Le Roi Cophetua* lancent d'emblée le lecteur sur la piste d'une Histoire (fictive ou réelle) dont il ne pourra jamais se déprendre (c'est le cas du roman) ou qu'il perdra peu à peu de vue (c'est celui de la nouvelle). Au contraire, *Un Balcon en forêt* retarde autant que possible l'intrusion active de l'Histoire dans le déroulement des événements pour sortir avec brutalité le personnage (et le lecteur[66]) du refuge onirique

---

[65] J. N. Vuarnet, «Une image visible du temps», p. 33.

[66] Selon Patrick Marot, «l'irruption de la guerre à la fin d'*Un Balcon en forêt* est aussi discrète que dans 'Le Roi Cophetua', et se produit en creux d'un récit qui s'est constamment décentré par rapport à une telle linéarité événementielle.» (dans *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, p. 23) Au-delà de la «discrétion» avérée de cette irruption de la guerre dans le récit (point de vue contestable sur bien des points), ce qui m'intéresse dans cette opinion de lecteur critique, c'est la stratégie

qu'il s'était bâti : une tension s'établit alors entre la temporalité de l'Histoire qui veut reprendre ses droits, et la temporalité de cet îlot protégé que constituent les Falizes, tension à l'œuvre dans les pensées de l'aspirant Grange mais qui se répercute également sur le processus de la lecture (comme si le lecteur espérait jusqu'au bout l'impossible échec de l'offensive allemande, dans un étrange pied de nez de la fiction à l'Histoire)[67]. Il faut bien comprendre que je ne cherche pas à établir ici une équivalence absolue (encore moins un lien direct de cause à conséquence) entre les perceptions intradiégétiques du personnage gracquien et les réactions extratextuelles du lecteur empirique, selon laquelle la focalisation rêveuse de Grange rendrait nécessairement flottante notre appréhension de la guerre dans le roman (même si cette équivalence est toujours possible dans le cadre d'une lecture-découverte qui laisse la part belle au «lisant», victime de l'illusion romanesque, susceptible en cela de céder, plus que tout autre, au processus d'identification). Ce que je cherche plutôt à démontrer, c'est la convergence de la stratégie textuelle qui empêche une actualisation stabilisée de l'Histoire par le lecteur, et de cette perception cotonneuse de la guerre par l'aspirant Grange à l'intérieur de la diégèse : le lecteur et le personnage nourrissent leurs perceptions d'une tension comparable, quoique située à des niveaux différents qui se répondent l'un à l'autre sans nécessairement se confondre; surtout, la temporalité subjective du personnage gracquien n'a d'efficace sur le lecteur que parce qu'elle entre en concurrence avec la ligne de l'Histoire tracée dans le texte par des repères objectifs. La déréalisation surgit de cette tension, comme de la concurrence des plans de l'Histoire et de l'histoire. Elle empêche une articulation stable de ces deux temporalités en faisant intervenir dans la lecture les dichotomies de la présence et de l'absence[68], du proche et du lointain, du familier et du fantomatique. De là ces impressions de lecture paradoxales que nous avons pu rencontrer à l'occasion de l'analyse, et qu'une heureuse formule d'Antoine Blondin, appliquée au *Rivage des Syrtes*, résume parfaitement : les

---

textuelle qui rend possible une telle opinion et permet la convergence des expériences temporelles du personnage et du lecteur (pour l'un et pour l'autre, la guerre apparaît comme une intruse).

[67] Il est difficile de situer *La Route* par rapport à ces deux catégories tant sa brièveté et son caractère inachevé empêchent de dégager des traits marqués dans le déroulement temporel de la lecture.

[68] De même, Patrick Marot insiste sur la capacité de Julien Gracq à «manifester la présence-absence fascinante de l'attraction» de l'événement (historique ou social) sur l'espace de son œuvre (dans *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, p. 146). Dans une optique différente, essentiellement d'ordre thématique, Jean-Pierre Richard affirme qu'une «sorte de scintillation épiphanique de l'absence/présence [...] semble bien animer, chez Gracq, les mouvements les plus divers de la fiction.» (dans «Naissance d'une bulle", p. 22)

quatre récits étudiés sont tous, à des degrés divers, des «imprécis d'histoire et de géographie à l'usage des civilisations rêveuses[69]».

[69] Cité par Bernhild Boie dans la «Notice du *Rivage des Syrtes*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1335. On aura compris que les «civilisations rêveuses» sont à entendre, dans le contexte où je l'utilise, comme «communautés de lecteurs»...

2) Temps de l'histoire *versus* temps du récit

Mon analyse des rapports entre l'Histoire et la fiction a pu s'aventurer à l'occasion sur le terrain de la critique thématique, en se concentrant sur le lexique associé à la guerre, en ayant recours par dessus tout à cette perspective interne qui tient compte des pensées et perceptions du personnage à l'intérieur de la diégèse. Ce glissement s'expliquait sans doute par l'absence d'un troisième terme sans lequel il n'est pas d'approche narratologique possible, à savoir le temps du récit, que je veux maintenant placer au centre de ma réflexion. Si les événements de l'histoire dessinent une temporalité qui leur est propre, si cette temporalité peut rejoindre le plan de l'Histoire par l'entremise d'un lecteur dont le savoir est stimulé, elle doit s'accommoder surtout de la ligne temporelle tracée par le récit, qui conditionne au plus haut point la progression du lecteur dans le texte. C'est à ces phénomènes d'interaction temporelle entre l'histoire et le récit que je veux m'intéresser à présent, mais avant d'en venir aux catégories proprement narratologiques qui mobilisent cette interaction (durée, fréquence, ordre), je voudrais m'attarder sur la manière dont s'incarne, dans le récit, la temporalité linéaire de l'histoire, en faisant jouer dans l'analyse les lignes du temps cosmique et du temps chronique, essentielles à la dynamique du texte gracquien.

J'ai déjà eu l'occasion de noter l'absence de repères temporels absolus parmi les quatre textes qui ont retenu mon attention dans les pages précédentes, si l'on excepte *Le Roi Cophetua*, unique récit dont la datation soit précise et complète (la nuit du 31 octobre au 1er novembre 1917). Prévisible dans un roman comme *Le Rivage des Syrtes*, qui n'a de cesse de jouer sur le caractère insituable de la temporalité diégétique, cette absence est plus surprenante dans le cas d'*Un Balcon en forêt*, où les dates sont déduites d'indications indirectes qui mobilisent le savoir historique du lecteur en reversant dans le texte les repères temporels de la «drôle de guerre». *Un Beau Ténébreux* bénéficie quant à lui du système de datation le plus précis qui soit, hérité de la contrainte générique propre au journal intime, mais cette datation reste incomplète, et il n'est pas innocent de constater que cette incomplétude se double d'une quasi-insolubilité pour le critique désireux de

situer expressément l'action de l'histoire[70]. Pour le reste, les lecteurs ne peuvent se raccrocher qu'à d'improbables indices (accessoires, vêtements, architecture...) ou références diverses qui fixent une limite dans le passé, si elles ne peuvent pointer une date certaine dans le présent (*Au Château d'Argol* ne peut être situé en deçà du dix-neuvième siècle finissant, comme l'en empêchent les références à Hegel et Wagner dans le cours du roman).

Si elle a peu souvent recours au repère absolu d'une date précise, la temporalité de l'histoire se définit néanmoins par des voies différentes qui accordent une place importante au temps cosmique, lui-même sujet à des configurations variables selon qu'il agisse sur quelques heures ou tende à mesurer l'écoulement des mois. Dans ce dernier cas, il suit le rythme des saisons qui confère une respiration ample au roman[71] : *Au Château d'Argol* commence à la saison des aubépines déjà grandies (fin du printemps?) et se termine «[a]u milieu même de la longue nuit de décembre» (*Au C. A.*, p. 95); *Le Rivage des Syrtes* lève son rideau sur les «campagnes gorgées de l'automne» (*Le R. des S.*, p. 563) avant de le laisser retomber sur le «crépuscule assombri de la courte soirée d'hiver» (*Le R. des S.*, p. 815); *Un Balcon en forêt* débute par une «fin d'après-midi d'automne» (*Un B. en F.*, p. 3) avant de se clore quelques mois plus tard au milieu du printemps. Lorsque l'histoire s'étend sur quelques heures (et à l'intérieur même des romans susnommés), le temps cosmique épouse les rythmes courts de la journée, éclosion de l'aube, aplomb fiévreux du midi, embrumement du crépuscule et consistance laiteuse de la nuit, scansion indispensable au récit qui s'accommode ainsi de l'extrême sensibilité du regard descriptif

---

[70] Si l'on admet, d'après les indications physiques et morales, comme d'après leur situation sociale, que les principaux personnages *d'Un Beau Ténébreux* sont dans la jeune trentaine (ou à la fin de la vingtaine), on pourrait placer l'action dans les années trente, comme nous y invite la référence musicale à *Stormy Weather* (qui date de 1933), comme le suggère aussi – mais de manière plus indirecte – la référence à *La Tosca*, opéra créé en 1900, que Christel dit avoir vu à l'âge de treize ans. Pourtant, une référence de Gérard à la guerre («le plaisir d'enfant que j'ai éprouvé pendant la guerre – le seul plaisir naïf – à faire sauter un pont» *Un B. T.*, p. 122) et le souvenir de son emprisonnement au camp de Hoyerswerda (expérience qu'il partage avec le soldat Louis Poirier/Julien Gracq) repousse l'action dans les années quarante. Ici intervient un réflexe de lecture voulant que l'action d'un roman soit rarement postérieur à sa date de publication, sauf contrainte générique évidente (dans le cas de la science-fiction) ou indication précise fournie par le narrateur. Pourtant, on répugne à situer l'action d'*Un Beau Ténébreux* pendant la seconde guerre mondiale (le livre a été publié en 1945) tant la guerre est absente des préoccupations des personnages, vacanciers, habitants de la petite station balnéaire. Ces flottements dans la datation de l'histoire font écho à ceux que j'ai pu étudier dans les pages qui précèdent.

[71] Selon Marie Francis, «[d]ans ce récit [le récit gracquien] au statut indiciel, les signes, plus que les dates, permettent de mesurer le temps de l'attente; les saisons, signes du temps, sont les vraies dates de l'auteur.»(dans *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, p. 157)

aux modifications du paysage et de sa lumière[72] (*La Presqu'île* fait un usage particulièrement probant de ces pulsations intimes du temps cosmique, comme j'aurai l'occasion de le montrer plus loin). Une autre voie par laquelle s'exprime la temporalité de l'histoire est celle du temps chronique, mesuré sur l'échelle indifférenciée des heures : l'histoire de *La Presqu'île* est maintenue dans les limites horaires d'un indicateur des chemins de fer et exploite au plus près les relations de cette ligne temporelle avec celle du récit; mais l'on retrouve aussi des traces de ce temps chronique dans les dernières sections d'*Un Balcon en forêt*, où l'imminence de l'attaque allemande se traduit dans le texte par des indications horaires d'une précision presque mécanique («Vers huit heures», «Vers neuf heures», «Vers dix heures», «Vers midi» *Un B. en F.*, pp. 93-94), calquée sur les regards de plus en plus fréquents jetés par l'aspirant Grange à sa montre; citons également la pendule[73] du *Roi Cophetua* qui fixe les repères immuables («Le timbre grêle d'une pendule sur la cheminée sonna sept heures» *Le R. C.*, p. 502, «Onze heures sonnèrent» *Le R. C.*, p. 516) d'une nuit par elle-même insondable. Enfin, je ne reviendrai pas sur le temps calendaire, exploité par la veine historique du roman (*Un Balcon en forêt*) comme par la forme générique du journal intime (*Un Beau Ténébreux*), qui fournit à l'histoire des repères temporels d'une précision non négligeable.

Or, s'il est un fait avéré que le lecteur dispose de nombreux indices pour se refigurer le temps de l'histoire avec une certaine précision, il n'en demeure pas moins qu'il s'établit dans le texte des phénomènes de brouillage parmi les différentes lignes temporelles que je viens d'identifier. Par exemple, le chapitre I d'*Au Château d'Argol* s'étend sans ambiguïté de la fin de l'après-midi jusqu'aux premières heures de la nuit (temps de l'histoire dénoté par le temps cosmique). La description du château d'Argol et de ses environs est parsemée de références à un «soleil à son déclin» (*Au C. A.*, p. 10), à un «soleil couchant» (*Au C. A.*, pp. 10, 13, 14) dont «les rayons jaunes» éclairent paysage et espace intérieur selon le

---

[72] Élizabeth Cardonne-Arlyck insiste sur ce lien entre l'espace (le paysage) et la temporalité en affirmant que «[l]es variations du jour et de l'année, si elles convertissent le temps en espace, font aussi du temps la qualité de l'espace, puisque celui-ci ne prend jamais forme que selon un certain moment (une certaine qualité de la lumière, des sons, de la température, etc.).» (dans *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, pp. 72-73)

[73] Marie Francis insiste sur ce motif récurrent de la pendule ou de l'horloge dans l'univers fictionnel de Julien Gracq (voir *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, pp. 161-163) mais une simple indexation de l'objet dans le monde de la fiction ne suffit pas à établir des points de repère grâce auxquels se tracerait la ligne d'un temps chronique : c'est une indication horaire qui marque dans le texte la présence du temps chronique, et non la seule référence à un objet qui le supporte.

caprice de leur inclinaison. Les jeux de la lumière sont alternance d'ombres et d'éclats, au gré de la disposition singulière des fenêtres, et cette description duelle de l'espace s'accorde avec les derniers feux d'un soleil prêt à disparaître. Pourtant, quelques lignes plus loin, ce sont «les rayons sauvages du soleil» qui retiennent surtout l'attention, de même qu'est célébrée «la seule magie du jour dans sa vigueur entière», puis «les splendeurs du soleil» sur la terrasse découverte, puis «la fête du soleil [...] sur un horizon entièrement solitaire» (*Au C. A.*, p. 15); un peu plus loin encore, le soleil devient «aveuglant avec un éclat curieusement immobile» (*Au C. A.*, p. 16). Tout se passe comme si les épithètes du récit contredisaient, dans leur logique sémique, l'axe linéaire d'un temps cosmique orienté vers le déclin, et ce dès les premières occurrences du soleil dans le texte : tandis que la temporalité de l'histoire se meut vers le couchant, le récit semble attiré vers une apothéose... et «[l]a nuit [...] presque entièrement tombée» (*Au C. A.*, p. 17) vient cueillir le lecteur par surprise dans cette étrange orchestration d'une lumière sauvage *et* déclinante.

Un phénomène sensiblement similaire peut être mis en valeur par le déclin du jour tel qu'il est décrit dans *Le Roi Cophetua*. Au moment où il quitte la gare du Nord pour se rendre à Braye-la-Forêt chez son ami Jacques Nueil, le narrateur constate que «[l]a lumière commençait très tôt à baisser» (*Le R. C.*, p. 491) et le temps cosmique s'oriente d'emblée vers un épuisement du jour auquel répond la progression lente de la nuit. Pourtant, à peine arrivé à destination, et à la faveur d'un nuage dissipé, il «se rendait compte que l'après-midi n'était pas encore si avancée; il faisait soudain sensiblement plus clair» (*Le R. C.*, p. 494), première correction du récit à l'égard d'une temporalité cosmique dont il questionne la pertinence. Mais l'occurrence qui suit («le demi-jour endeuillé du parc» *Le R. C.*, p. 497) rétablit l'orientation préliminaire d'un déclin anticipé du jour en mettant en valeur le motif du partage (le *demi*-jour) qui s'affirme dans la suite du texte : le salon de la Fougeraie est plongé «dans une demi-obscurité», la nuit occupant déjà les parties hautes de la pièce tandis que le jour «allumait faiblement entre les tapis le parquet luisant» (*Le R. C.*, pp. 497-498). Cette dernière notation descriptive va dans le sens d'une lumière expirante (c'est l'adverbe, surtout, qui la fait expirer) mais le récit semble encore retarder le triomphe de la nuit : par la vitre du salon, le narrateur regarde «le jour baisser sur le parc trempé» puis constate, en s'avançant à l'extérieur, que «le jour ne s'était pas éteint tout à

fait» (*Le R. C.*, p. 498). La nuit cosmique prend possession, inexorable, de l'espace puisque le *sens* de l'histoire en a décidé ainsi («La vaste pièce vide appareillait pour la nuit», «la pièce gagnée par la nuit» *Le R. C.*, p. 498), mais le récit oppose une résistance subtile à cette possession parfois brutale (telle cette «obscurité brusque» – *Le R. C.*, p. 499 – dans laquelle se trouve plongé le salon à la faveur d'une coupure d'électricité) : au cœur même de l'obscurité, un miroir accroche à sa surface «une dernière flaque de jour couleur de tain»... et le narrateur d'ajouter que «[l]a journée oppressante finissait» (on relève l'imparfait duratif qui aide à retenir les dernières passées de la lumière...) «et ce qui lui succédait n'était pas exactement la nuit» (*Le R. C.*, p. 499). Ce qui est mis en valeur dans cette analyse du déclin de la lumière, c'est moins la contradiction sémantique des occurrences dénotant le reflux du jour (comme je l'ai décrit dans le premier chapitre d'*Au Château d'Argol*) que la persistance obstinée de ces mêmes occurrences dans le récit, jusqu'à remettre en cause la progression linéaire du temps cosmique : le jour baisse et la nuit progresse, certes, mais au prix d'une résistance subtile (du récit contre l'histoire) qui fait fi de la logique vectorielle du temps pour lui substituer des notations hésitant entre le jour et l'obscurité[74]. L'impression produite sur le lecteur par cette concurrence du jour (dont la lumière semble artificiellement prolongée par le récit) et de la nuit (soutenue par la ligne unidirectionnelle du temps cosmique) en est une d'étirement du temps, un étirement qui ne veut pas témoigner de la lenteur alanguie d'une attente sereine mais suggère plutôt une tension intime entre le temps inexorable et la conscience inquiète des heures que l'on voudrait retenir[75]. Il n'est pas rare, dans les ouvrages de Julien Gracq, de rencontrer ces passages où le jour n'en finit plus de finir[76], où l'hiver n'en finit plus de

---

[74] Cette hésitation entre le jour et la nuit, dont le partage est sans trêve contesté par le récit, est suggérée dans cette phrase : «La nuit qui descendait mettait la terre à son écoute tressautante» (*Le R. C.*, p. 499) où la nuit hérite d'un verbe qui dénote le déclin quand on imaginerait plus facilement une progression ascendante...

[75] Herminien prend conscience de cette tension intime dans la nuit du château d'Argol : «Le balancier de l'horloge venait lui rappeler [...] la torture que représentait pour lui à chaque seconde, jusqu'à l'heure du dîner, un Temps vide et purement fantastique, dont l'horreur consistait tout entière en sa différenciation sensible, pour la première fois, du cours de la durée» (dans *Au C. A.*, p. 42). C'est pour lutter contre l'horreur de cette «différenciation sensible» que le récit semble parfois s'arc-bouter contre la ligne temporelle du temps cosmique ou du temps chronique.

[76] Donnons encore comme exemple ce passage d'*Au Château d'Argol* où Albert et Heide empruntent l'allée de la forêt. «En ce moment, le soleil au bas de sa course brilla» (*Au C. A.*, p. 74), dit le texte, renforçant par l'usage du passé simple singulatif l'impression que l'on assiste ici aux derniers feux de la journée... mais cette impression est contredite plus loin par cet autre segment textuel : «Longtemps, par les heures

s'annoncer (c'est le cas d'*Un Balcon en forêt* où la venue de l'hiver est annoncée comme imminente – «l'hiver venait : dans quelques semaines ce serait la neige» *Un B. en F.*, p. 25 – avant d'être retardée par la résistance inattendue de l'automne – «L'automne s'attarda sur les hauteurs des Falizes» *Un B. en F.*, p. 43), où la nuit n'en finit plus de progresser. Si Julien Gracq privilégie dans la journée cette période du crépuscule[77] où le jour s'apprête à basculer dans la nuit, c'est peut-être aussi parce qu'elle permet d'exprimer au mieux cette tension entre l'inexorable cosmique et la lumière (le temps) retenue, tension qui trouve l'une de ses résolutions possibles dans cet étirement du temps où le déclin ne serait plus glissement du jour sur une pente inexorable, mais vagues fluctuantes de la lumière et de l'obscurité.

Au-delà de ces phénomènes de brouillage[78] par lesquels le temps de l'histoire et les lignes temporelles qui permettent de le cerner (temps cosmique, temps chronique) font le jeu de contradictions sémantiques ou subissent un étirement distinct de la part du récit, je voudrais m'intéresser à présent aux phénomènes relevant de la durée (ou de la vitesse, selon l'amendement judicieux établi par Genette) qui mobilisent pour l'essentiel les mêmes lignes temporelles en leur faisant subir un brouillage différent, qui se répercute sur l'expérience du lecteur. Si l'on se penche sur le cas d'*Au Château d'Argol*, on constate qu'il existe dans le texte une pléthore de marqueurs temporels pouvant servir d'appui à l'analyse. Nombreux sont les chapitres du roman qui débutent par une phrase où se manifeste le souci d'un balisage temporel de l'histoire : «Les jours qui suivirent» (*Au C. A.*, p. 20, chapitre II), «Albert passa toute la journée du lendemain» (*Au C. A.*, p. 28, chapitre III), «Un matin» (*Au C. A.*, p. 44, chapitre V), «Peu de jours après ces événements significatifs» (*Au C. A.*, p. 50, chapitre VI), «Pendant les jours qui suivirent» (*Au C. A.*, p. 59, chapitre VII). Ce balisage temporel situe moins les chapitres de manière absolue que

---

déclinantes du jour» (*Au C. A.*, p. 74) où se produit un étirement soudain de cette heure expirante de la journée.

[77] Marie Francis relève aussi ce privilège accordé par l'écrivain à la période du crépuscule, dans *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, pp. 143-145.

[78] Certains critiques se sont attachés à relever des brouillages portant sur la cohérence des notations sémantiques mises en regard de la saison désignée par la diégèse, comme Jacqueline Chenieux-Gendron à propos du *Rivage des Syrtes* (voir «L'événement et la temporalité dans *Le Rivage des Syrtes*», p. 9) ou Éric Faye (voir *Le Sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, p. 150) afin de montrer l'instabilité du texte gracquien vis-à-vis du système référentiel qu'il s'est bâti.

dans leur position relative les uns par rapport aux autres, fidèle en cela au cadre général d'une histoire où le passage des saisons palliait l'absence des dates : en cela, il renforce chez le lecteur le sentiment d'un huis clos étouffant, d'une temporalité impuissante à fonder sa logique sur un monde plus vaste, qui battrait au rythme des autres hommes[79]. Encore faut-il remarquer que ces repères temporels adoptent volontiers, dans leur logique interne, la marque de l'indéfini («*Un* matin», «par *une* après-midi chargée d'une accablante chaleur», «au travers des arbres, ils suivirent *un* jour» *Au C. A.*, pp. 44, 61, 73 – c'est moi qui souligne), ou cherchent à mettre l'accent sur un écoulement des heures et des jours aussi omniprésent qu'il reste insaisissable : «longtemps» est l'adverbe type de ce balisage temporel, d'autant plus remarquable qu'il est placé au début de la phrase («Longtemps se prolongèrent ces efforts épuisants», «Longtemps, [...] il tint ses yeux clos», «Longtemps, par les heures déclinantes du jour», «Longtemps se prolongèrent les heures de la profonde nuit», etc., *Au C. A.*, pp. 62, 64, 74, 75), dont les occurrences se multiplient dans la seconde moitié du roman, tout comme l'adverbe «bientôt», utilisé de préférence par le narrateur dans les entames des derniers chapitres («Cependant Herminien, peu à peu, sortit des ténèbres de la mort et, bientôt, on put entendre son pas incertain» *Au C. A.*, p. 80, chapitre IX, «La santé d'Herminien parut bientôt complètement rétablie» *Au C. A.*, p. 86, chapitre X), mais ces adverbes dénotent la durée de l'histoire en même temps qu'ils rendent impossible sa délimitation précise. Cette impression de vague temporel mêlée à la conscience diffuse du temps qui passe est objectivée dans le texte par une remarque du narrateur qui affirme, en ouverture du chapitre IV, que «le séjour parut très vite devoir revêtir une durée indéfinie» (*Au C. A.*, p. 36). Elle trouve aussi un correspondant diégétique dans la présence menaçante des objets destinés à indiquer l'heure (au travers des salles désertes, «le son lointain d'une horloge» fait frissonner Albert «comme un enfant» – *Au C. A.*. p.18 –, «le balancement monotone d'une massive pendule de cuivre» rappelle à Herminien l'«inexorable fatalité» du temps qui passe – *Au C. A.*, p. 33 –, au milieu de la forêt, dans la Chapelle des abîmes, résonne «le bruit grinçant et

[79] Les seules pulsations qui font battre l'histoire au diapason des autres hommes sont rejetées dans le passé des personnages (par exemple, la quête intellectuelle de Albert parmi «les universités de l'Europe», résumée dans les premières pages du roman) ou le flou légendaire d'une figure, celle de Heide, sur laquelle «de spasmodiques rumeurs [...] avaient fait coïncider ses passages sur la planète avec de puissantes explosions révolutionnaires» (*Au C. A.*, p. 24). Pour le reste, dès que le trio se rassemble dans le pays

régulier» d'une «horloge de fer» – *Au C. A.*, p. 54), qui signifient le Temps mais dénotent le vide, ce «Temps vide et purement fantastique» (*Au C. A.*, p. 42) dont Herminien fait la douloureuse expérience dans la solitude du château[80]. L'histoire se déploie donc «à la mesure d'un temps vide en ces lieux de toute sa substance» (*Au C. A.*, p. 54), et la lecture est profondément marquée par la nature duelle d'un récit saturé de repères temporels, qui produit néanmoins du vague à profusion, une temporalité autiste, imperméable au sens[81]. La déréalisation se nourrit de ces dualités qui s'établissent entre le vide et la présence, entre le vague et le profus, entre une histoire insituable dans le temps et un récit qui scande de manière presque obsessionnelle les étapes de son déroulement[82].

S'il apparaît donc impossible de fonder avec précision la rythmicité d'*Au Château d'Argol*, encore est-il permis d'y relever des effets de rythme très généraux par rapport à une constante de vitesse établie dans le premier chapitre (onze pages couvrant l'espace de quelques heures). À partir de cette constante, on remarque que tous les chapitres, à l'exception du pivot central (les chapitres V et VI, traités sans brusque changement de vitesse), se construisent sur le même schéma, à savoir celui d'un effet-sommaire plus ou moins prolongé, auquel succéderait un ralentissement (ou effet-scénique) marqué du récit. Ce schéma rythmique tendrait à accuser le fait que les événements saillants de l'histoire cherchent à s'extraire d'une masse d'actions indifférenciées, traitées sur le mode du sommaire[83]. Pourtant, une lecture attentive du texte permet de constater qu'aux effets scéniques du récit ne correspondent pas forcément des épisodes remarquables de l'histoire,

---

d'Argol, le contact est coupé avec le monde extérieur, et les domestiques mêmes ne sont plus que des fantômes.

[80] De même, dans la Chapelle des abîmes, le mécanisme de l'horloge est décrit comme «*tournant à vide* au-delà du temps sur lequel ne mordaient pas plus ses engrenages que la roue d'un moulin sur un ruisseau désséché» (*Au C. A.*, p. 56).

[81] Comme exemples de lecteurs sensibles à cette nature duelle, citons Élizabeth Cardonne-Arlyck, pour qui *Au Château d'Argol* est un récit exemplaire de l'usage «contradictoire» que fait Gracq de la durée (voir *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 82) et Annie-Claude Dobbs, pour qui le même roman est «le poème du temps. Son originalité est d'être à la fois temporel et atemporel» (dans *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, p. 38).

[82] De la même façon, Jean-Yves Tadié notait que l'intervention de la chronologie dans le récit poétique «aboutit à une double dislocation du récit par le temps chronique, et du temps chronique par le récit» (dans *Le Récit poétique*, p. 97)... mais cette affirmation souffre un peu de la confusion sémantique (à laquelle il ne peut s'empêcher de céder) entre le «récit» genettien et celui dont il étudie le déploiement en tant que genre littéraire.

[83] Cette tendance est du reste soutenue par un réflexe de lecture bien légitime qui nous laisse à penser que les événements saillants d'une histoire méritent détails (et donc ralentissement) dans le récit, tandis qu'il est préférable de résumer par un effet-sommaire les actions dont l'impact sur l'histoire sera plus négligeable.

dans la mesure où ces passages témoignent davantage d'une prolifération descriptive qui réduit à la portion congrue l'événement proprement dit (la découverte du corps de Heide, ainsi que celle d'Herminien, par exemple); dans la mesure, surtout, où certaines étapes essentielles de l'histoire (le viol de Heide par Herminien, la chute presque mortelle de Herminien dans la forêt, le suicide de Heide...) sont rejetées dans le hors-champ, au profit d'événements périphériques que ne retiendrait pas un simple résumé de l'histoire[84]. À ce titre, le chapitre VII est caractéristique de cette technique du hors champ qui traduit, d'après moi, le traitement réservé à l'histoire par le récit : du haut de la terrasse, Albert voit «Herminien et Heide quitter le château et s'enfoncer dans la forêt» (*Au C. A.*, p. 61) pour que soit consommé l'événement dramatique (le viol) par lequel se noue le roman. Mais cet événement sera déduit, à la fin du chapitre, de la découverte du corps mutilé de la jeune femme, quand le champ du récit était tout entier consacré, *pendant ce temps*, aux rêveries d'Albert et à la description de son errance dans les couloirs du château, puis sous le couvert de la forêt. Aux temps forts de l'histoire ne correspond pas toujours un segment important du récit, et cet usage paradoxal du rythme contribue à déstabiliser un lecteur[85] déjà ébranlé par une conception duelle du temps : *Au Château d'Argol*, «poème du temps» ou récit atemporel? Récit temporellement structuré ou «infernale machine» tournant à vide dans le temps? Effets de rythme ou piège du hors champ? C'est par ces interrogations plurielles que l'on peut cerner la trace de la déréalisation dans le texte gracquien.

Un Balcon en forêt nous offre aussi un exemple éloquent de ces brouillages temporels par lesquels s'insinue dans la lecture le phénomène de déréalisation. L'armature temporelle du roman est assurée essentiellement par des repères de types cosmique

---

[84] C'est d'ailleurs un exercice très éclairant que de faire le résumé d'*Au Château d'Argol* et de se rendre compte qu'un grand nombre des événements retenus n'apparaissent pas dans le récit, ou sont suggérés par quelques phrases seulement. De se rendre compte que ce qui se conçoit bien ne s'énonce pas forcément clairement...

[85] Un exemple de «déstabilisation» d'une lectrice pourtant éclairée nous est offert par Élizabeth Cardonne-Arlyck, selon qui la «ligne diégétique» d'*Au Château d'Argol* est «très mince», voire l'«histoire à peu près inexistante» (dans *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 96). De façon similaire, Jean-Paul Goux affirme que l'«on ne peut guère parler d'intrigue» dans *Au Château d'Argol*, avouant avoir compris, en lisant cet ouvrage, que l'«on peut écrire un roman [...] sans avoir recours à ce lourd appareil dramatique emprunté au théâtre» (dans *Les Leçons d'Argol*, pp. 65-66). En fait, la *fabula* d'*Au Château d'Argol* est sans doute la plus riche de tous les récits gracquiens (elle implique un triangle amoureux complexe, une tentative de suicide collectif, un viol – voire deux, comme le pensent certains lecteurs –, un accident presque mortel, un suicide – réussi, cette fois – et un meurtre... le tout en moins de cent pages !) et Jean Balcou va même jusqu'à parler à son sujet de «super-romanesque», d'«une super-histoire» (dans «*Au*

(l'aspirant Grange est un observateur attentif du passage des saisons) et calendaire («c'était un des derniers dimanches de novembre», «c'était comme un été de la Saint-Martin [...] qui se fût aventuré au cœur même de décembre», «Vers la mi-janvier», «Vers la fin de l'hiver», «Le mois de mai arriva», «La nuit du neuf au dix mai» *Un B. en F.*, pp. 26, 43-44, 69, 76, 81, 89). Ce sont ces derniers repères, surtout, qui arrachent le roman à cet écoulement vague et indifférencié dont les saisons étaient un témoin privilégié dans *Au Château d'Argol*, secondés de surcroît par les repères historiques qu'introduit dans le texte le savoir du lecteur (par exemple, l'invasion de la Norvège par les Allemands, à laquelle il est fait allusion p. 80, permet de poser indirectement la marque calendaire du mois d'avril 1940). Ces repères sont loin d'avoir la rassurante stabilité d'un journal intime (voir *Un Beau Ténébreux*), modalisés le plus souvent par des termes qui connotent l'approximation, mais leur répartition dans le texte est suffisamment dense pour guider le lecteur dans sa progression vers un événement anticipé (l'attaque allemande de mai 1940), de même que leur position stratégique en ouverture de section garantit au récit la perception de son armature temporelle par le lecteur. Pourtant, cette ligne temporelle que tracent dans le texte des repères explicites est quelque peu concurrencée par les perceptions du personnage à l'intérieur de la diégèse : j'avais déjà souligné la capacité de l'aspirant Grange à faire de son cantonnement ardennais un îlot dans l'espace, préservé comme le rêve des soubresauts de l'Histoire, et sa conception du temps fait écho à cette bulle presque autistique dont on avait relevé la trace dans *Au Château d'Argol*. Ainsi, avec les premiers signes de l'hiver se profile «un temps protégé où il abordait des longs sommeils et des journées courtes» (*Un B. en F.*, p. 44), condition nécessaire à une stase de l'écoulement temporel que réfutent pourtant les marqueurs du récit. L'engourdissement de la nature et les chutes de «cette neige un peu fée qui allait fermer les routes» (*Un B. en F.*, p. 55) ne se contentent pas d'isoler dans l'espace les habitants des Falizes, ils donnent aussi à penser que le temps s'est figé dans cette solitude («Le temps faisait halte» *Un B. en F.*, p. 55, «le froid posait de nouveau sur le Toit un suspens magique» *Un B. en F.*, p. 57). La lecture se ressent de cette tension établie entre la ligne temporelle tracée par le récit et cette durée intimement ressentie par le personnage, entre ces marqueurs textuels dont rien n'ébranle

---

Château d'Argol, roman an-historique?», p. 133). C'est la manière dont cette histoire est rendue par le récit qui la rend (en apparence) si mince.

l'imperturbable récurrence et cette focalisation déléguée à l'aspirant Grange par laquelle l'écoulement du temps se trouve suspendu.

C'est en fin de compte la ligne du récit qui triomphe (qui finit toujours par triompher?) et dans ce «monde fragile, suspendu de tous côtés sur le vide», Grange perçoit «les engrenages [qui] se mettaient bizarrement à tourner.» (*Un B. en F.*, p. 61) La terre est travaillée «d'une fièvre lente» par le temps (*Un B. en F.*, p. 65) et avec elle, c'est tout le récit qui subit un ébranlement majeur par lequel il lui sera impossible de se déprendre de l'événement[86]. Loin de céder la place à un temps «autre, relatif, subjectif, et dont les variations ne sont pas chiffrées[87]», la ligne temporelle du récit acquiert un allié de poids dans celle du temps chronique, fixée par les repères de la montre. Contraint par les événements de se mettre au diapason d'une scansion horaire omniprésente, l'aspirant Grange n'a d'autre solution que de reprendre contact avec le temps chronique de sa montre :

> «Quelle heure est-il? Se dit-il stupidement – onze heures?» Pour la première fois de la journée, il regarda son bracelet-montre.
> Il était quatre heures de l'après-midi. (*Un B. en F.*, p. 110).

Le constat est sans appel : Grange est en retard sur l'Histoire comme il l'est sur la temporalité du récit, et cet écart désigné par le texte ne fait qu'objectiver la tension temporelle qui sous-tendait la première moitié du roman. Le personnage a beau, dans un ultime «rêve confus», avoir «le sentiment purement agréable que les heures s'étaient brouillées» (*Un B. en F.*, p. 89), il est condamné par le récit et par l'h/Histoire à retrouver un temps dont il cherchait à fuir le contact douloureux. Il ira même jusqu'à faire corps avec ce temps chronique, naguère méprisé, dont il perçoit désormais le passage sans avoir

---

[86] Cet ébranlement est coordonné au basculement du récit que j'avais souligné plus haut, par lequel l'Histoire fait un passage en force dans une action en marge de laquelle elle était demeurée jusque-là. Au niveau de la lecture, cet ébranlement peut être comparé au lancement d'un compte à rebours dont le terme fatidique est assuré par le savoir du lecteur concernant l'attaque fatidique de mai 1940 (c'est à une conclusion semblable que parvient Éric Faye, affirmant qu'«un compte à rebours est enclenché dans l'esprit du lecteur, scandé par les signaux temporels semés dans le récit». Dans *Le Sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, p. 74).

[87] C'est la thèse de Élizabeth Cardonne-Arlyck (dans *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 72) pour qui «quand le récit se rapproche dangereusement de l'événement attendu [...], datation et horaire disparaissent.» Si cette thèse se défend dans *Un Beau Ténébreux*, elle est inopérante dans *Un Balcon en forêt* où le temps calendaire non seulement ne disparaît pas (il gagne même en précision... témoin la «nuit du neuf au dix mai») mais est doublé du temps chronique de la montre.

recours à sa montre («'Il doit être près de cinq heures', pensa Grange avant même de consulter sa montre» *Un B. en F.*, p. 122, «Il resta allongé une bonne heure» *Un B. en F.*, p. 134... perceptions temporelles que le texte se garde bien de contredire). *Un Balcon en forêt*, ou l'échec d'une révolte, celle de la ligne temporelle initiée par les perceptions du personnage contre la toute-puissante temporalité de l'histoire et du récit...

Faut-il conclure de ce qui précède qu'*Un Balcon en forêt* tend à niveler la tension temporelle établie dans la première moitié du roman au détriment d'une déréalisation faiblissante? Sans nier le mouvement général du roman qui fait triompher la temporalité inexorable (de l'Histoire, du compte à rebours, du récit) sur la durée qualitative, des perturbations demeurent au niveau de la lecture, comme je souhaite le montrer ici en me concentrant sur le rythme du récit. Contrairement à ce que pouvait laisser penser une abondance de repères temporels dans le texte, il est très délicat d'évaluer le rythme du récit, d'abord parce que ces repères, aussi nombreux soient-ils, permettent rarement d'évaluer la durée de l'histoire, si ce n'est en termes imprécis (quelques heures, quelques jours); ensuite parce que la division du texte en sections plus ou moins longues ouvre des brèches déstabilisantes dans le tissu temporel du récit, comme j'aurai l'occasion de le montrer plus loin; enfin parce que l'alternance qui régit les deux premiers tiers du roman en est une de fréquence davantage que de rythme (c'est-à-dire qu'elle s'articule sur l'alternance du singulatif et de l'itératif davantage que sur celle du sommaire et de la scène)[88]. Mais si l'on s'en tient au niveau très général auquel nous contraint le texte, il demeure que la constante de vitesse fixée par les premières pages (soit quatre pages pour quelques heures) subit de fortes accélérations (ou effets-sommaire) à intervalles réguliers (voir la cinquième section – huit pages pour quinze jours –, le début de la sixième – cinq pages pour quelques semaines –, la huitième – douze pages pour quelques jours –, la neuvième – onze pages pour quelques jours –, etc.), sans compter l'accélération plus radicale de l'ellipse (celle qui nous fait bondir de la «mi-janvier» – onzième section – à la «fin de l'hiver» – douzième section). Encore une fois, le constat d'une temporalité soumise aux accélérations capricieuses du récit entre en concurrence avec «l'expérience d'une

[88] De la même manière, Gérard Genette avait noté que «le rythme du récit dans la *Recherche* repose [...] non plus, comme celui du récit classique, sur l'alternance du sommaire et de la scène, mais sur une autre alternance, celle de l'itératif et du singulatif.» (dans *Figures III*, p. 170) Élizabeth Cardonne-Arlyck affirme quant à elle, à propos de l'œuvre qui nous concerne, que «l'alternance de l'itératif et du singulatif» est «sans doute la plus proprement gracquienne.» (dans *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 87)

durée immobile, un temps qui s'étire, s'étale, s'enlise[89]». À l'inverse, les dernières sections du roman témoignent d'un effet-scénique très net qui ralentit le récit en deçà de son rythme initial, ce qui n'empêche pas Bernhild Boie d'affirmer qu'«[a]vec les premiers avions du 10 mai, [...] le récit est sans ménagement tiré vers l'avant.[89]» Cette affirmation d'une lectrice pourtant très avisée de l'œuvre de Gracq indique assez la confusion qui perdure dans l'esprit du lecteur entre la ligne temporelle d'une histoire dont les événements se précipitent (selon la formule établie) et celle d'un récit dont le rythme connaît un ralentissement très net dans ses cinquante dernières pages (qui couvrent quatre jours), phénomène symétrique d'une «drôle d'histoire» qui semble faire du surplace quand le récit la soumet pourtant à d'intenses phénomènes d'accélération. Derrière l'apparente réconciliation des dernières pages, les lignes temporelles n'en ont jamais fini de se concurrencer entre elles... et le lecteur d'être ballotté entre leurs indications contradictoires.

S'il est un phénomène rythmique qui fasse peser le risque d'une perturbation majeure sur le déroulement temporel du récit et sur sa réception par le lecteur, c'est bien l'ellipse (dont j'ai souligné plus haut l'accélération brutale qu'elle produit entre les sections onze et douze d'*Un Balcon en forêt*), introduisant dans le texte un espace d'indétermination temporelle et/ou événementielle[90] sur lequel achoppe la lecture. Depuis les travaux fondateurs de Roman Ingarden et de son héritier direct Wolfgang Iser[91], on connaît mieux l'importance des «espaces d'indétermination» et autres «blancs» du texte dans le processus de constitution de l'œuvre littéraire. Les ellipses comptent parmi ces blancs qui aiguillonnent le lecteur et empêchent sa passivité, l'obligent à combler un tant soit peu la brèche ouverte dans le texte par ce phénomène extrême de la vitesse temporelle. D'ailleurs, la définition de l'ellipse comme d'un *blanc* se justifie au propre comme au figuré, et ce, de manière triple : au figuré, elle désigne un blanc dans l'histoire (que se

---

[89] B. Boie, «Notice d'*Un Balcon en forêt*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1286.

[90] Cette distinction veut tenir compte du fait que l'amplitude de certaines ellipses est quelquefois désignée par le texte (c'est le cas dans *Un Balcon en forêt*), et que l'indétermination qui en résulte tient davantage du déficit d'information qui lui est assigné que de son indétermination temporelle proprement dite.

[91] Voir en particulier R. Ingarden, *L'Œuvre littéraire* (publié en 1931 sous le titre original *Das literarische Kunstwerk*) et W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic response* (publié en 1976 sous le titre original *Der Akt des Lesens. Theorie Ästhetischer Wirkung*).

passe-t-il dans la vie de Grange entre la mi-janvier et la fin de l'hiver?) comme dans le récit (aucune ligne du texte ne désigne cette durée), de même qu'au propre, elle s'insinue le plus souvent dans le blanc ménagé sur la page par le passage d'un chapitre à un autre, d'une section à une autre, d'une entrée de journal à une autre. Un certain nombre de ces blancs elliptiques ont une nécessité toute fonctionnelle qui consiste à alléger le récit de cette temporalité neutre (nuit de sommeil, heures oisives...) où l'histoire semble prendre du répit; d'autres exploitent au contraire la force de suggestion d'une temporalité elliptique pour maintenir le lecteur dans l'incertitude anxieuse des événements de l'histoire, à la manière de ces entractes théâtraux où se joue l'immontrable qui conditionnera la suite de l'action[92]; d'autres enfin maintiennent l'incertitude quant au statut qu'ils occupent dans le récit, voire à la réalité même de l'ellipse qu'elles sont supposées désigner (ainsi, dans la scène de bal d'*Un Beau Ténébreux*, les pointillés qui délimitent en sections les tête-à-tête Allan/Christel, Gérard/Dolorès, Irène/Jacques, dénotent-ils moins une ellipse temporelle qu'un changement de focalisation visant à saisir des conversations possiblement simultanées). Au-delà de leur rôle plus ou moins significatif et de l'amplitude qui leur est attribuée par recoupement d'indices divers, il faut également insister sur un point fréquemment négligé dans la prise en compte de ces espaces vides qui séparent les chapitres, les sections (et, à un degré moindre, les paragraphes) d'un même texte, à savoir les ruptures potentielles qu'elles font peser sur l'expérience temporelle de la lecture. S'il est un lieu du texte où la menace d'une suspension pèse sur cette expérience, ce sont bien ces espaces vides qui invitent à la pause simultanée de l'histoire, du récit et de l'acte même de la lecture[93]. Dès lors, il ne s'agit plus seulement de mesurer l'effet produit par ces blancs textuels dans l'organisation temporelle du récit, mais de prendre aussi en ligne de compte la surcharge quasi émotionnelle qu'ils impliquent dans l'expérience esthétique du lecteur.

---

[92] Si elle reconnaît l'existence de ces ellipses «neutres», notamment dans *Le Rivage des Syrtes*, Élizabeth Cardonne-Arlyck préfère donner au second type d'ellipse «une signification diégétique importante de 'page tournée'», constituant une «caisse de résonance à l'événement essentiel auxquelles [*sic*!] elles font suite» (dans *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 76). Différence de signification qui n'occulte pas l'opposition principale entre fonctionnalité et expressivité.

[93] Que cette pause soit réelle ou inexistante, brève ou définitive, n'a que peu d'importance, pourvu que l'on admette le «risque terminal» contenu dans ces espaces du texte que sont les fins de chapitre. De manière notable, ce sont ces «pauses propices à l'écho, ou même à la méditation» (dans *Le Récit poétique*, p. 111) qui retiennent principalement l'attention de Jean-Yves Tadié lorsqu'il revendique l'importance du temps de la lecture dans l'analyse littéraire.

L'un des caractères remarquables de ces blancs textuels, tant du point de vue de la production que de la réception, demeure la conjonction troublante d'une énergie en déperdition et d'un élan initiateur (initiatique?) qui veut nous tirer vers l'avant; ou, pour dire les choses de manière plus sèche, d'un épuisement et d'une résurgence. Épuisement d'un épisode de l'histoire, d'un segment du récit dont le narrateur n'aurait plus rien à dire, épuisement du lecteur face à un dénouement strictement local, comme des pauses autorisées dans le cours essoufflé de sa lecture; mais aussi résurgence d'un récit auquel s'imprime le mouvement enthousiaste du nouveau départ, résurgence du désir, chez le lecteur, face au mystère d'une histoire qui ne s'est pas tout entière révélée. L'entre-deux chapitres met en contact un début et une fin dont les énergies contradictoires nourrissent et/ou menacent le récit. D'un point de vue strictement temporel, la rupture (parfois factice) qu'il inaugure nécessite souvent un effort de repérage supplémentaire qui se traduit par des indices appropriés dans les premières phrases du chapitre de relance (phénomène que l'on a pu constater dans *Au Château d'Argol* et *Un Balcon en forêt*); mais lorsque ces indices manquent s'établit une incertitude qui perdure plus ou moins longtemps (et l'on sait combien l'incertitude fait le lit des procédés de déréalisation que j'ai pu cerner jusqu'à présent) et sur laquelle achoppe le lecteur-en-progression.

Un Beau Ténébreux présente un exemple probant de ce type d'incertitude à laquelle est confronté le lecteur, que l'expérience esthétique amène à progresser dans le texte tout en comblant simultanément les vides qu'il produit. On sait que le récit préfère à la ligne droite du temps cosmique (même si elle n'en est jamais totalement absente) l'égrènement des dates du calendrier : le lecteur est guidé, dans les deux premiers tiers du roman, par les entrées du journal de Gérard, réduisant la tentation du récit de jouer avec la temporalité de l'histoire en distordant à loisir l'ordre des événements. Lorsque cesse le journal de Gérard, les repères du temps calendaire ne disparaissent pas totalement du récit («Le 1er septembre – un dimanche cette année-là» *Un B. T.*, p. 223, «Le dernier jour de septembre, au matin, par un ciel clair» *Un B. T.*, p. 240) mais leur parcimonie rend de plus en plus problématique la mesure du temps qui passe («Les jours s'enfuyaient rapides, toujours plus courts, irréparables» *Un B. T.*, p. 238, «Ainsi les journées s'écoulaient, de plus en plus vides, de plus en plus inoccupées» *Un B. T.*, p. 239). Dès lors confronté à cet écoulement indifférencié des jours, le lecteur ne s'en remet plus au seul temps calendaire mais se

raccroche à la certitude d'un dénouement daté (le 8 octobre) qui aimante sa progression à mesure que diminue le nombre de pages à parcourir. L'ultime date qui soit citée dans le texte («Le dernier jour de septembre») précède la conversation acrimonieuse entre Irène et Allan, dont on suppose qu'elle a lieu le même jour (comme le suggère le recoupement des indices climatiques disséminés dans le texte) même si une ligne en pointillés (succédané de l'entre-deux chapitres ou entre-deux sections, absents de la dernière partie *d'Un Beau Ténébreux*) introduit un flottement au cœur de cette hypothèse. Succède à cette scène une seconde ligne en pointillés qui crée une ellipse et permet d'introduire une dispute glaciale entre Irène et Henri, que rien ne permet de dater précisément, si ce n'est la lettre envoyée par la jeune femme à la mère de Christel, dont la rédaction avait débuté dans le fragment précédent du récit et qui aura mis plusieurs jours avant d'arriver à destination; nouvelle ligne en pointillés à laquelle fait suite l'errance nocturne de Henri, tenté plus que de raison par la pensée du suicide, inscrite spontanément dans la logique de la scène précédente (la dispute puis l'annonce de sa paternité prochaine ont contribué à le déstabiliser), et donc dans sa continuité temporelle; même continuité probable dans la scène d'adultère entre Jacques et Irène, qui n'est rendue possible que par l'absence de Henri (supposément en train d'errer dans la nuit automnale); enfin, le face-à-face final entre Christel et Allan, qui semble lié à la scène précédente par l'affût douloureux de Jacques et le pressentiment de la catastrophe, permet la datation du 8 octobre, si l'on se réfère aux indices du récit quant au terme fixé pour le double suicide d'Allan et Dolorès. Cette datation se répercute sur les scènes que je viens de lier mais elle se heurte, dans son ultime maillon, à l'ellipse problématique insérée entre le 30 septembre et le 8 octobre. Pourquoi problématique? Parce que le récit nous avait toujours habitués à signaler ses ellipses de manière claire (deux entrées du journal intime qui ne sont pas prises dans un rapport de succession immédiate), ou du moins à marquer l'accélération du temps (l'effet-sommaire) par des phrases explicites (les phrases déjà citées sur l'écoulement des jours). Sans indication contraire, le lecteur tend à réduire au maximum l'espace temporel entre les scènes dialoguées, calquant en cela ses attentes sur le rythme continu du journal intime qui avait dominé sa lecture dans les deux premiers tiers du roman. Lorsque survient l'effet-domino de la scène finale, la sensation persiste d'une organisation temporelle problématique, d'une disjonction entre les lignes temporelles du récit et de l'histoire : sans doute peut-on situer

l'origine de cette disjonction (le dernier jour du mois de septembre), mais les pointillés qui séparent à l'œil chacun des passages énumérés constituent potentiellement un lieu de trouble pour le lecteur. Encouragé par certains indices à mettre du liant dans une histoire qui abandonne les repères du calendrier, il se heurte à la logique brutale d'un récit qui substituerait à la coulée du sommaire la tranchée radicale de l'ellipse. Les dernières pages d'*Un Beau Ténébreux* sont dominées par cette concurrence temporelle de l'histoire et du récit, instituant dans la lecture-en-progression un flottement d'autant plus perceptible qu'elle avait été jusqu'alors balisée de repères très précis. Cette organisation temporelle concurrente est d'autant plus déstabilisante (déréalisante) qu'elle ne mise pas sur une déstructuration apparente du récit mais sur des attentes contrariées, sur une absence discrète qui ne suffit pas à arrêter le mouvement de la lecture mais l'ébranle en retour pour contribuer au timbre singulier du texte gracquien.

Il est certain qu'*Un Beau Ténébreux* favorise, au-delà des ellipses du récit, la continuité temporelle des dernières scènes par la fragilité d'un dispositif typographique (la ligne en pointillés) qui crée un blanc dans le texte sans contraindre à la pause le mouvement de la lecture, sans faire appel à la même «énergie de relance» dont usent les chapitres d'*Au Château d'Argol* ou les sections d'*Un Balcon en forêt*. Entre ces deux romans peut s'établir une semblable hiérarchie qui distingue le récit d'*Au Château d'Argo*l, constitué d'épisodes singuliers, dont le titrage accentue l'isolement et les risques de lecture en saccades, et l'impression de coulée temporelle qui tend à dominer la première moitié d'*Un Balcon en forêt* (favorisée, il est vrai, par le recours fréquent à l'itératif) : les entre-deux sections sont à ce titre un moindre frein pour le lecteur, et le liant sera plus facile à atteindre pourvu que l'on dissémine dans le texte des repères temporels qui (r)assurent la progression du lecteur. C'est cette même facilité qui permet de lier les entrées du journal de Gérard dans *Un Beau Ténébreux*, où le potentiel déstabilisant des ruptures elliptiques est aussitôt désamorcé par la reprise, sous forme de sommaire, des événements de l'histoire que le récit semblait vouloir passer sous silence (ainsi des ellipses entre le 7 et le 15 juillet, entre le 22 et le 29 juillet, qui introduisent des accélérations du récit par lesquelles le narrateur résume en quelques pages la matière de plusieurs jours, annulant de ce fait la réalité de l'ellipse). Élizabeth Cardonne-Arlyck nomme d'un joli terme ce phénomène des ellipses que recouvre aussitôt l'écume du récit, lorsqu'elle parle d'un

«repentir de l'ellipse» où les passages concernés «s'étoffent et se comblent après-coup de descriptif et d'itératif[94]». Toutefois, il est notable que ce repentir cesse de faire effet dans les ellipses du 5 août, du 7 août, du 11 au 14 août, du 15 au 18 août, phénomène surprenant dans la mesure où les signes précurseurs d'une catastrophe envisagée (la scène du casino au cours de laquelle Allan précipite sa ruine, la visite secrète de sa chambre où Gérard découvre la date fatidique du 8 octobre) ne s'accompagnent pas d'une effervescence de l'activité narrative mais au contraire d'un affaiblissement de cette activité, qui prépare le silence définitif de la page 222. C'est le sens de l'ellipse qui pose ici problème, quand la logique de l'histoire exigerait plutôt une attention plus grande portée aux événements.

Au Château d'Argol use également, à plusieurs reprises, de ces accélérations extrêmes de la temporalité du récit (ellipses ou effets-sommaire accentués) qui heurtent la logique de l'histoire en même temps que celle du lecteur. Ainsi, l'épisode du viol de Heide par Herminien (à la suite duquel Herminien disparaît d'Argol) a lieu «[p]ar une après-midi chargée d'une accablante chaleur» (*Au C. A.*, p. 61) soit, en toute vraisemblance, pendant l'été, tandis que la longue marche nocturne d'Albert et Heide le long de cette allée qui les mènera au corps blessé d'Herminien épouse «le continuel déclin de l'automne», les «journées de cette froide et blanche saison» (*Au C. A.*, p. 70). Dans le monde déserté que trace le roman dès les premières pages, comment justifier, sur le plan de la logique fictionnelle, l'absence d'Herminien pendant «[d]e longs jours» (*Au C. A.*, p. 66), voire de longues semaines, tout en le maintenant dans les parages d'une forêt où l'on retrouvera son corps? Le récit passe outre cette question en produisant une accélération du rythme qui empêche le lecteur de s'attarder sur l'écart temporel réel entre ces deux épisodes de l'histoire, séparés de quelques pages seulement. Il demeure que cette contradiction entre les lignes temporelles de l'histoire et du récit, si elle est atténuée, n'en est pas pour autant résolue : c'est d'une accumulation de telles contradictions subtiles que peut naître la perception déréalisante du lecteur à l'égard de l'organisation temporelle d'un récit où

---

[94] É. Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 74. Elle donne comme exemple, dans *Le Rivage des Syrtes*, l'ellipse qui est faite de sa rencontre avec Vanessa lorsque Aldo résume en quelques pages ses années de jeunesse, ellipse que comblera le récit un peu plus loin, lorsque le personnage deVanessa apparaîtra pour la première fois dans la diégèse. De là cette caractéristique d'un «temps faussement gagné» (*Ibid.*, p. 77) que l'on retrouve à l'occasion dans les récits de Julien Gracq. À noter que ce «repentir» ne concerne pas seulement l'ellipse mais également le sommaire, lorsque le récit passe une seconde fois sur un segment temporel déjà traité sous forme de sommaire.

s'immiscent des flottements assez négligeables pour ne pas entraver la progression du lecteur, suffisamment importants, toutefois, pour alerter son sens critique.

3) Brouillages de niveaux : ordre, fréquence, temps grammaticaux

Genette l'a déjà souligné avec pertinence, il existe une «étroite solidarité de fait des divers phénomènes que nous avions dû séparer pour des motifs d'exposition[95]» : par exemple, les phénomènes de durée, qui ont pu retenir mon attention dans les paragraphes précédents, s'articulent-ils le plus souvent sur une alternance passé simple/imparfait qui fait intervenir dans l'analyse le domaine de la fréquence temporelle. Par cette alternance du passé simple et de l'imparfait dans les récits gracquiens se profile une autre alternance majeure, celle du singulatif et de l'itératif, à laquelle l'écrivain a si souvent recours. Ainsi, il peut paraître artificiel, pour les besoins de l'analyse, de séparer des phénomènes de fréquence et de rythme (ou de durée) qui se présentent à la lecture de manière intimement liée : derrière les accélérations du récit (ou effets-sommaire) et ses baisses de rythme (ou effets-scéniques) se devinait déjà le balancement du texte entre l'itératif et le singulatif, qui structure l'organisation temporelle du récit gracquien bien plus qu'une articulation traditionnelle (et, on l'a vu, problématique) entre la scène et le sommaire. Mais l'utilisation de la fréquence par Julien Gracq pose aussi des problèmes spécifiques, établissant une dynamique confusionnelle qu'il convient d'étudier en propre. Des exemples de cette dynamique confusionnelle se retrouvent dans *Un Balcon en forêt* dont la première moitié est parcourue de nombreux segments itératifs qui contribuent au rythme particulier du récit[96]. Le temps n'est plus une coulée linéaire qui entraînerait dans son cours des événements singuliers, mais il s'appuie plutôt sur le retour cyclique des mêmes gestes et activités, fondus dans une sorte de suspens magique où les saisons n'en finissent plus de finir, où l'Histoire se tait quand elle semble une intruse indécente, où le temps chronique est pareil à «cette horloge arrêtée qu'avait remise en route un tremblement de terre, mais qui ne sonnait plus que les quarts» (*Un B. en F.*, p. 61). L'histoire possède juste assez de ressorts pour progresser vers le dénouement dramatique de l'attaque allemande, mais elle se languit, entre ces ébranlements diffus, dans de longues plages à l'imparfait où le duratif se mêle à l'itératif pour contribuer à cette impression de «temps protégé» que désignent

[95] G. Genette, *Figures III*, p. 178.
[96] Selon Bernhild Boie, dans *Un Balcon en forêt*, «[s]ens et rythme naissent ici de l'itération» (dans «Notice d'*Un Balcon en forêt*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1286.

dans le texte les perceptions du personnage[97]. La confusion survient au moment où l'événement singulatif tente de reprendre ses droits mais se trouve confiné dans une fréquence temporelle qui n'est pas la sienne, comme lors de ces dimanches à Moriarmé, où le récit se conforme à la description d'un rituel dont le caractère itératif est souligné par des adverbes ou locutions appropriés («souvent», «quelquefois», «de temps en temps», «parfois» *Un B. en F.*, pp. 21 et suivantes). Pourtant, à mesure que se déroule la section, un glissement se produit vers le singulatif, sans qu'il soit assumé comme tel par le récit. Les tête-à-tête avec Varin, présentés sur le mode du «parfois», sont de fait illustrés par un échange de propos trop précis pour ne pas être singulatifs, fondés sur le déchiffrement d'un document unique (l'album de photos de la ligne Siegfried) qui tendrait à oblitérer la dominante itérative de la section. Ce caractère singulatif de la fréquence temporelle s'impose un instant dans le glissement des temps verbaux de l'imparfait au passé simple, mais il est de nouveau ébranlé par la conclusion de l'entretien, ramenée au pluriel des «sorties brusques» après lesquelles «le capitaine prenait congé de lui assez sèchement et plongeait derrière ses papiers» (*Un B. en F.*, pp. 24-25) : le bref échange avec le capitaine Varin, qui avait acquis, non sans difficultés, un statut d'événement singulier dans l'esprit du lecteur, se retrouve emporté dans le grand flux de l'itération comme sont emportées les pensées intérieures de Grange succédant à cet échange, d'évidence singulières, selon la logique de l'histoire qui relie leur contenu à la conversation précise qui a précédé, nappées toutefois d'un vernis itératif par l'usage combiné du pluriel et de l'imparfait («Grange sortait de ces tête-à-tête singuliers mi-amusé, mi-remué» *Un B. en F.*, p. 25). La confusion naît de cette concurrence entre la ligne fréquentielle (davantage que temporelle) de l'histoire et celle du récit, l'une qui oriente le lecteur vers l'appréhension du singulier, l'autre qui le mêle au flux d'une itération envahissante. Une confusion semblable se laisse deviner dans la section consacrée aux visites matinales de Grange à son amante, après qu'il a fini ses patrouilles de nuit (voir *Un B. en F.*, pp. 43 et suivantes). Une nouvelle fois, ces visites sont présentées sur le mode de l'itération, mais la profusion de détails descriptifs focalisés par Grange, la précision de ses gestes tendres et le recours à des

[97] Élizabeth Cardonne-Arlyck insiste de la même façon sur le fait que «l'itératif n'accélère pas le temps de l'histoire, mais au contraire le ralentit – plus exactement le suspend. La succession n'y est pas vectorielle, mais, comme dans la pause descriptive, statique.» (dans *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq* p. 80)

phrases au discours direct visent à singulariser ces épisodes rituels dans l'instantané d'une seule visite. Le lecteur perçoit cette tension à l'œuvre dans l'organisation fréquentielle du texte lorsque des questions en apparence singulières sont reversées dans l'itératif par l'utilisation d'adverbes qui marquent la récurrence («"Mais comment savais-tu?...", ajoutait-il quelquefois», «"Qu'est-ce que tu peux bien faire, chéri, dans cette maison qui est *si* laide?" lui disait-elle parfois» *Un B. en F.*, p. 47). On ne peut parler ici d'une véritable contradiction qui signalerait l'incohérence du récit, mais plutôt d'une résistance des événements singuliers de l'histoire au flux temporel d'un récit qui puise aux sources de l'itération. Cette résistance se manifeste par l'émergence de segments pseudo-itératifs[98] dont le statut fréquentiel particulier pourrait être imperceptible au lecteur s'ils ne devenaient étrangement récurrents dans le récit gracquien (déniant à cette figure la valeur négligeable que lui attribuait Genette dans le cadre méthodologique de *Figures III*), s'ils ne s'ajoutaient surtout à d'autres phénomènes confusionnels par lesquels les lignes temporelles de l'histoire et du récit se concurrencent en imprimant leur marque sur l'expérience de la lecture.

Dans son analyse minutieuse de l'œuvre gracquienne, qui repose, comme la mienne, sur des postulats narratologiques revendiqués (mais offre peu de prise aux théories de la réception proprement dites), Élizabeth Cardonne-Arlyck présente des phénomènes de brouillage fréquentiel quelque peu différents de la tendance pseudo-itérative décrite plus haut. Fondés, comme les précédents, sur une utilisation privilégiée de l'itératif, ils font appel à la «technique de 'repassage'» par laquelle une incohérence s'établit entre l'information diégétique et la fréquence des événements du récit[99]. L'exemple fourni par la critique est emprunté au second chapitre du *Rivage des Syrtes*, au cours duquel les premiers temps à l'Amirauté sont traités sous une forme itérative avant d'être narrés une seconde fois (c'est la technique du repassage) dans une optique très différente : le récit ne se contente pas seulement de décrire les journées solitaires d'Aldo là où il avait d'abord insisté sur ses travaux communs, il introduit aussi un épisode nouveau (ô combien

[98] Rappelons que, pour Genette, sont pseudo-itératives les «scènes présentées [...] comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation» (dans *Figures III*, p. 152).

[99] Voir É. Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, pp. 80-82. Dans l'optique qui est la sienne, la critique ramène ces phénomènes de brouillage à «une conséquence de l'impérialisme

important), la découverte de la chambre des cartes, qui avait été omis dans un premier temps. Élizabeth Cardonne-Arlyck s'autorise de cette analyse pour affirmer que :

> L'itératif est donc, en matière temporelle, ce qui résiste à l'information. L'indétermination qu'il introduit dans le temps diégétique peut aller jusqu'à l'incohérence[100].

Je ne peux qu'abonder dans le sens de la critique lorsqu'elle cerne ces phénomènes de perturbation du «temps diégétique» (je parlerai plutôt de «ligne temporelle de l'histoire») par l'utilisation contradictoire de la fréquence itérative et des informations fournies par le récit. Ils s'ajoutent par là même aux tensions introduites dans la lecture par les segments pseudo-itératifs du texte gracquien. En revanche, je n'irai pas jusqu'à parler d'«incohérence», tant cette dernière me semble impliquer, de la part du lecteur, la prise de conscience d'une anomalie grossière qui soit accessible à une économie de la progression. Or, il est douteux qu'un lecteur progressant dans le texte perçoive une réelle «incohérence» dans cette «technique de repassage» que le récit dilue sur de nombreuses pages, à laquelle on accède seulement par une analyse narratologique minutieuse qui sache distinguer les différentes temporalités à l'œuvre dans le texte littéraire. Je préférerai reprendre, en l'occurrence, la notion de résistance (terme que l'on retrouve sous la forme de son dérivé verbal dans la citation de Cardonne-Arlyck...) du récit vis-à-vis de l'histoire (et vice versa), celle d'une tension accessible à la lecture littéraire mais qui ne peut freiner la progression d'une lecture-découverte du texte gracquien.

Une troisième forme de brouillage fréquentiel vient s'ajouter à la résistance du singulatif pris dans le flux de l'itération et à la «technique du repassage» décrites précédemment. *Le Rivage des Syrtes* fournit un exemple probant de cette nouvelle forme. Dans les premières pages du dernier chapitre, après les retrouvailles d'Aldo avec son père et son ami Orlando, le singulatif cède la place à l'itératif pour couvrir les deux journées vacantes qui séparent le héros de son entrevue décisive avec Danielo[101]. Or les événements condensés par cette

---

métaphorique» (p. 81) alors que je préfère l'analyser en fonction d'une concurrence des différentes lignes temporelles dessinées dans le texte.

[100] É. Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte*, p. 81.

[101] Le texte est clair sur cette durée vacante, et même insistant, puisque deux indications très explicites la soulignent, la première au cours de l'échange entre Aldo et son père («Une convocation est arrivée pour toi ici. Le Conseil de Surveillance remet ton audition à après-demain» *Le R. des S.*, p. 804), la seconde à un

itération semblent réclamer une durée bien supérieure à deux jours pour satisfaire la logique temporelle des actions décrites : Aldo est «invité dans les clans traditionnellement fermés à [s]a famille» (*Le R. des S.*, p. 806) et devient le centre d'attention des salons de la ville, se met à flâner «au hasard des rues» afin de «[s]'imprégner de l'air nouveau qu'on y respirait» (*Le R. des S.*, p. 812) de jour comme de nuit, fréquente les abords du palais des Aldobrandi, fait preuve surtout d'une capacité d'analyse pénétrante dont on ne conçoit pas qu'elle puisse être fondée sur quelque observation ponctuelle, mais qui s'articule plus logiquement sur une pluralité de rencontres, conversations, enquêtes, impossibles à maintenir dans l'espace de deux journées (encore faut-il considérer que la seconde soirée est soustraite à cette durée, puisqu'elle est consacrée à l'entrevue avec Danielo). Le brouillage naît ici d'une tension entre la fréquence itérative de certains événements et la durée précise qui leur est assignée dans l'histoire, mais c'est le lecteur qui apporte l'élément essentiel à l'efficacité de ce brouillage, à savoir la réserve d'expériences qui sont à sa disposition (grâce auxquelles s'établit ce que j'ai nommé la temporalité empirique) et lui permettent de douter que l'on puisse concentrer, en moins de quarante-huit heures, visites mondaines et flâneries en nombre. Une fois n'est pas coutume, l'effet produit sur le lecteur en est un d'étirement du temps diégétique dont les limites fixes ne peuvent contenir une dilatation événementielle que le récit amplifie par son utilisation récurrente de l'itératif.

J'ai consacré jusqu'à présent l'essentiel de mon analyse aux *lignes* temporelles initiées par l'histoire, le récit ou le lecteur, c'est-à-dire aux axes unidimensionnels que l'on peut tracer entre les différents repères disséminés dans le texte ou concentrés dans le répertoire du lecteur. Toutefois, cette spatialisation unidimensionnelle du temps ne rend pas justice à la diversité de ses phénomènes, en particulier lorsqu'il ne s'agit plus d'étudier le déroulement des événements, leur durée ni leur fréquence, mais leur appartenance à des plans plus vastes, comme ceux du présent, du passé et de l'avenir. On peut se contenter de situer ces événements les uns par rapport aux autres et déterminer un point-repère à partir duquel sera établi un *avant* et un *après* : c'est la conjonction de ces points/événements qui

---

endroit stratégique du texte puisqu'il s'agit du début du paragraphe qui ouvre l'itération proprement dite («Je passai en ville presque toutes les journées du lendemain et du surlendemain." *Le R. des S.*, p. 806).

permettra d'accéder aux domaines qui nous intéressent, reconduisant dans le raisonnement la représentation spatiale de la ligne. Pourtant, indépendamment des événements ponctuels qui retiennent son attention, l'homme en général, et le lecteur en particulier, conçoivent le passé comme un réservoir d'expériences ou de souvenirs à même d'être stimulés dans le présent, réservoir d'expériences dont la constellation donnerait une meilleure image que la ligne. Surtout, le caractère unidimensionnel de la ligne est contesté par l'épaisseur que confère la mémoire au passé, où la netteté des souvenirs relève moins des catégories du proche et du lointain (subordonnées à la figure de la ligne) que de la quantité des détails recueillis ou de la justesse des contours délinéés. Ainsi, je rejoindrai à plusieurs reprises, dans l'analyse qui va suivre, la perspective des niveaux, même si certaines notions (aspects du verbe) recourent encore à la vision ponctuelle de l'événement situé sur la ligne du temps.

Une tentation naturelle voudrait faire des temps grammaticaux les marqueurs privilégiés de ces niveaux temporels que constituent le présent, le passé et l'avenir. Or le linguiste Harald Weinrich a montré que l'étude des formes temporelles d'un texte donné ne peut se confondre avec celle du Temps physique, en premier lieu parce que le narrateur peut contracter et dilater à volonté le temps sans se conformer à la logique coercitive de sa dimension physique[102]. Partant de ce constat, Weinrich propose un appareil théorique qui permette d'analyser le système des temps verbaux selon trois critères différents, chaque critère étant la source d'une opposition simple sur laquelle s'articule la linguistique textuelle (fidèle en cela au modèle oppositionnel de la linguistique saussurienne) : l'attitude de locution, qui détermine l'opposition entre récit (ou monde raconté) et commentaire (ou monde commenté); la perspective de locution, selon laquelle on attire (ou non) l'attention du lecteur sur le décalage possible entre temps de l'action et temps du texte (soit l'information est rapportée rétrospectivement, soit elle est anticipée); enfin, la mise en relief, qui permet de distinguer temps de l'arrière-plan et temps du premier plan. Si l'on garde en tête l'appareil théorique de Weinrich et que l'on observe le système des temps verbaux à l'œuvre dans les récits de Julien Gracq, on note une utilisation somme toute traditionnelle de ces mêmes temps verbaux où dominent nettement les temps du récit,

[102] Voir le célèbre ouvrage de Harald Weinrich publié en 1964 sous le titre original *Tempus*, dont la traduction française (*Le Temps. Le récit et le commentaire*) date de 1973.

à l'exception notable d'*Un Beau Ténébreux*[103]. De même, la cohésion est de mise dans le système élu par le texte, à l'exception de rares passages où l'on peut repérer des entorses au système dominant des temps du récit ainsi qu'à leur emploi logique. Ainsi, dans *Au Château d'Argol*, trouve-t-on des paragraphes où l'alternance des temps du récit (passé simple, imparfait, plus-que-parfait) est ébranlée par l'irruption d'un présent (voir *Au Château d'Argol* pp. 18-19, 33, 75) passablement déstabilisateur. Une lecture cursive des passages en question aide à mieux appréhender leur signification dans le contexte qui est le leur : ces présents de la narration cherchent moins à exhausser du récit au passé des événements remarquables par leur intensité, à les rendre plus proches et plus prégnants en vertu de quelque illusion temporelle reliée au présent, qu'ils ne servent à embrayer ce même récit sur la dimension du futur et du pressentiment. C'est lorsque Albert est envahi «de sombres pressentiments» que les dernières phrases du premier chapitre basculent dans le présent, et c'est sur le futur du message de Herminien («Je viendrai à Argol vendredi. Heide viendra avec moi» *Au C. A.*, p. 19) que se clôt le chapitre, en même temps que s'achève ce décrochement du système temporel dominant. Plus loin (p. 33), la brièveté du passage au présent voit sa clausule renforcée par un futur qui mesure moins une perspective de locution (en l'occurrence une information anticipée), qu'il n'enregistre la présence menaçante des événements à venir («ils ne pourront libérer leurs cœurs de la pesanteur alarmante de l'*événement*» *Au C. A.*, p. 33). Enfin, le troisième et dernier passage où se marque une entorse notable au système des temps passés mêle le présent au futur dans une fusion intime qui est pré-vision (au sens étymologique du terme) davantage que pressentiment («Et ils savent maintenant, de toute certitude, que leur route ne finira qu'à la surprenante splendeur du matin.» *Au C. A.*, p. 75). Cette utilisation particulière du présent transcende les catégories linguistiques de Weinrich en ce qu'il contient les germes du futur jusqu'à lui emprunter son timbre prédictif, tout en gardant un lien indéfectible avec les événements du passé, dans la continuité desquels il s'inscrit[104]. L'effet produit sur

---

[103] Cette exception se justifie non seulement par l'abondante présence de discours direct dans le roman, mais aussi par la situation d'énonciation (le journal intime) où l'on comprend que le narrateur Gérard *raconte* moins une histoire qu'il ne cherche à *comprendre* des événements (en les rapportant, en les commentant, en les analysant...). Toutefois, les temps du récit ne sont jamais très loin, qui percent par endroits la narration de Gérard, voire le discours des personnages (par exemple lorsque Gregory raconte ce qu'il sait de la jeunesse d'Allan) avant de s'imposer dans la narration anonyme du dernier tiers du roman.

[104] Marie Francis note, de manière plus générale, qu'il n'y a pas de présent pur dans le récit gracquien, où se mêlent sans cesse réminiscences et pressentiments : «le regard que le personnage promène sur la vie est

le lecteur en est un, fort curieux, de trait d'union perceptible entre les différents niveaux du temps, celui du passé par lequel l'histoire continue à se dérouler sans heurts, celui du présent qui laisse percer la voix d'un narrateur *ex machina*, celui du futur où suinte la menace du pressentiment. Moins synthétique que confusionnel, ce trait d'union permet au lecteur d'embrasser dans un même passage les différents niveaux du temps, courant le risque de déstabiliser le système d'oppositions sur lequel ils s'articulent. Un autre usage déstabilisant des temps verbaux se remarque aux pages 69 et 70, lors de la «renaissance» de Heide après le traumatisme qui lui a été infligé par Herminien. Lorsqu'elle évoque avec douceur les gestes bienfaisants d'Albert qui l'ont aidée à reprendre pied dans l'existence, le texte a recours à une série de passés simples là où le plus-que-parfait (perspective de locution marquée par la rétrospection) serait plutôt attendu par le lecteur («Elle voyait encore comment il vint à elle dans le rayon de la lune [...], et comment il la lava, la baisa, la vêtit, la soutint» *Au C. A.*, pp. 69-70). Cette attente contrariée produit une nouvelle confusion dans le jeu oppositionnel des perspectives de locution, selon laquelle l'information remémorée se rabat sur le degré zéro du système, où le texte a recours à des temps verbaux non marqués (ici, l'imparfait et le passé simple) pour désigner des événements dont le lecteur connaît pourtant l'antécédence dans l'histoire.

Sans diminuer l'importance de ces passages où s'alimente la confusion du système des temps verbaux, il faut toutefois reconnaître qu'ils surgissent de manière ponctuelle dans le texte et n'occasionnent ainsi qu'une brève déstabilisation de l'activité lectorale. Plus fondamentale, parce qu'elle structure l'essentiel du roman (et des autres ouvrages), est l'utilisation particulière de l'alternance passé simple/imparfait telle que l'analyse Élizabeth Cardonne-Arlyck dans *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*. Après avoir rappelé que, selon Weinrich, «[l]a mise en relief est la seule et unique fonction de l'opposition entre imparfait et passé simple[105]», la critique affirme que l'écrivain fait subir à cette loi fondamentale «un renversement de plus en plus nettement marqué» selon lequel :

> À l'inverse du schéma proposé par Weinrich, c'est le premier plan des actions au passé simple, singulatives presque exclusivement, qui fournit l'information

---

total, saisit en même temps que le présent, le passé et l'avenir.» (dans *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, p. 146)

[105] H. Weinrich, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, p. 117.

> nécessaire pour se diriger à travers l'arrière-plan itératif, descriptif et métaphorique[106].

J'ai déjà pu aborder ce point à l'occasion de mon analyse sur le rythme : la réception paradoxale d'*Au Château d'Argol*, produite par un texte où il semble ne se passer rien quand l'histoire est un enchaînement d'événements dramatiques plutôt inhabituel dans l'œuvre fictionnelle de Julien Gracq, est due en partie à la forte présence de segments descriptifs ou itératifs qui contestent la *primauté* d'un *premier* plan contraint à s'articuler sur un arrière-plan à l'imparfait dont les velléités d'expansion sont manifestes. Il résulte de cet étonnant équilibre une «tension» non résolue entre «la pente favorite» du récit gracquien (le tempo lent de l'imparfait) et «le tempo plus rapide du passé simple[107]» grâce auquel se constitue l'histoire, tension qui maintient en alerte «deux modes de lecture différents, en droit-fil et à contre-courant[107]». La pertinence de ces remarques tient non seulement à l'observation précise des textes gracquiens mais aussi à leur volonté explicite de relier cette observation aux effets produits sur le lecteur par ces mêmes textes. Si je leur ai consacré quelques lignes pour les reprendre à mon compte, c'est afin d'insister sur le flottement (généralisé ou ponctuel) des catégories de Weinrich mises à l'épreuve d'*Au Château d'Argol*, flottement qui ne remet pas en cause la cohérence de son système mais insiste sur la tension à l'œuvre dans l'organisation temporelle des récits gracquiens, subtilement déstabilisante derrière son apparente conformité à la forme traditionnelle du roman.

Dans cette neutralisation passagère des oppositions traditionnelles héritées de la linguistique textuelle, dans cette dynamique confusionnelle qui anime les différents niveaux du temps, c'est le présent qui semble soumis, de par sa fonction de pivot, aux flottements générateurs de déréalisation, non seulement le présent grammatical tel que j'en ai analysé quelques exemples dans *Au Château d'Argol*, mais aussi le présent tel qu'il est perçu par le personnage à l'intérieur de la diégèse. Ainsi, Jean Pfeiffer a-t-il pu écrire, à propos de l'attente qui constitue le carburant essentiel de la matière diégétique du récit gracquien :

---

[106] E. Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 103.
[107] *Ibid.*, p. 104.

> D'une part elle déréalise le présent, celui-ci n'ayant d'existence que suspendue à l'approche d'un moment à venir – c'est le temps vide et sans consistance du désœuvrement –, d'autre part, et pour ainsi dire inversement, [...] elle confère aux moindres incidents, aux moindres choses, [...] une qualité de présence particulière[108].

Les personnages d'*Au Château d'Argol* fixent dans leurs perceptions cette tension dialectique de l'attente telle que décrite par Jean Pfeiffer : le sentiment d'un temps vacant, vidé de sa substance, étreint parfois Albert pour lequel «les jours qui suivirent furent des jours de profondes et capricieuses *vacances*» (*Au C. A.*, p. 20), tandis qu'«un lourd désœuvrement» (*Au C. A.*, p. 63) s'empare des hôtes du château; mais ce vide de l'attente est envahi par le pressentiment (qui s'immisce dans le récit en même temps qu'est gravé sur la tombe du cimetière marin le prénom de Heide, semblant anticiper par ce geste le destin tragique de l'héroïne) et le personnage gracquien perçoit dans toute sa cruauté l'écoulement «horrible» du sablier du Temps («le balancier aggravait à chaque seconde d'une quantité horrible la durée de cette inexplicable disparition» *Au C. A.*, p. 33). Ailleurs, dans le roman, c'est le «temps laissé, perdu en arrière» qui acquiert aux yeux d'Albert «une valeur inégalable» (*Au C. A.*, p. 62), et l'on retrouve dans cette orientation l'importance accordée au passé dans les perceptions temporelles du personnage gracquien. C'est ici, sans doute, que la «qualité de présence particulière» dénotée par Jean Pfeiffer trouve sa source privilégiée, dans ces réseaux de la mémoire qui sillonnent le texte en même temps qu'ils pénètrent le présent du personnage. Cette interpénétration du passé et du présent constitue l'une des «structures anthropologiques de l'imaginaire» gracquien, qui n'a cessé de parcourir son œuvre pour s'épanouir dans des ouvrages plus récents, tels *Les Eaux étroites* et *La Forme d'une ville*. C'est d'ailleurs dans ce dernier ouvrage que Julien Gracq témoigne avec fermeté de son attachement au mécanisme de superposition perceptive, davantage qu'à celui de la succession des niveaux temporels (du présent et du passé) :

> L'ancienne ville – l'ancienne vie – et la nouvelle se superposent dans mon esprit plutôt qu'elles ne se succèdent dans le temps : il s'établit de l'une à l'autre une circulation intemporelle qui libère le souvenir de toute mélancolie et de toute pesanteur; le sentiment d'une référence décrochée de la durée

[108] J. Pfeiffer, «Le temps de l'attente", p. 28.

> projette vers l'avant et amalgame au présent les images du passé au lieu de tirer l'esprit en arrière[109].

Davantage encore que le pressentiment, le souvenir envahit le champ de la conscience avec la puissance d'attraction d'un phénomène magnétique (et l'on sait que Julien Gracq affectionne tout particulièrement cette convergence du vocabulaire électrico-magnétique avec celui de l'écriture et de la création), comme dans ce passage d'*Au Château d'Argol* où «un travail obscur commenc[e] à se faire au fond de [l]a mémoire» d'Albert et :

> dans la masse de ses souvenirs, des décrochements, des déplacements légers et presque moléculaires semblèrent se faire sous la pression d'une énorme profondeur, et comme la limaille d'acier orientée sur une feuille par un aimant invisible, parurent s'ordonner, et s'ordonnèrent enfin (*Au C. A.*., pp. 61-62)

Le présent du personnage gracquien se désubstantialise alors en se détachant peu à peu des perceptions de la réalité environnante, et devient comme étouffé par les «fantômes douteux du passé» (*Au C. A.*, p. 62).

S'il existe une confusion des niveaux qui s'insinue dans les temps grammaticaux du texte en se répercutant sur les perceptions du personnage à l'intérieur de la diégèse, de quelle façon cette confusion temporelle agit-elle sur le lecteur? Comment la déréalisation prend-elle ce véritable essor que je lui ai préalablement fixé, qui ne la limite pas à de simples structures textuelles, mais influe de manière prépondérante sur la réception du texte par le lecteur? S'il est utile, en effet, de constater la perception déréalisante du présent par le personnage gracquien, cette constatation ne peut suffire à transférer la perception déréalisante du personnage vers le lecteur. On a vu que ce transfert s'opère en partie par l'entremise des temps verbaux, lorsque la cohérence du système est perturbée par un usage non conforme aux oppositions traditionnelles de Weinrich... mais il faut ajouter que ces perturbations ne s'imposent pas avec suffisamment d'autorité dans l'ensemble du/des texte/s gracquien/s pour constituer à elles seules un facteur probant de

---

[109] J. Gracq, *La Forme d'une ville*, p. 775. Dans *Les Eaux étroites*, Julien Gracq parle aussi du «pouvoir magique de fission" de la mémoire par laquelle sont réanimés des objets ou paysages «auxquels s'est attachée pour nous autrefois une tonalité affective violente" (p. 541), avant d'affirmer plus loin que «[l]e présent et l'imparfait, inextricablement, se mêlent dans le défilé d'images de cette excursion que j'ai faite vingt fois» (p. 550).

déréalisation. Une part importante de cette déréalisation se joue aussi dans la manière dont s'impose au lecteur le «temps de la narration», c'est-à-dire «les déterminations temporelles de l'instance narrative» et la situation qu'elle occupe par rapport au contexte diégétique[110]. Trois récits en particulier (*La Route*, *Le Rivage des Syrtes*, *Le Roi Cophetua*) entremêlent de manière intime le souvenir à l'acte même de la narration, le passé du personnage au présent du narrateur. Dès la première ligne de *La Route* («Ce fut, si je me souviens bien» *La R.*, p. 405), le lecteur sait à quoi s'en tenir : la voix qui lui parle est celle de la mémoire où s'est imprimée, «comme un rai de diamant sur une vitre», le tracé inquiétant du grand chemin[111]. Jusque dans les dernières pages du fragment, la mémoire et son réseau de souvenirs canalisent la progression du récit («je me souviens que c'était le temps de Pâques» *La R.*, p. 414, «Je me souviens de leurs yeux graves» *La R.*, p. 416) et rendent presque anachronique le présent de l'acte narratif. Ce présent de l'acte narratif, cette temporalité du conteur racontant, n'apparaissent véritablement, et de manière ponctuelle, qu'à la fin du texte. Encore ces présents sont-ils tout entiers tournés vers le passé, éclairés des lumières de la réminiscence, de la nostalgie d'un temps révolu : «Je songe à elles quelquefois [...]. Sans doute errent-elles encore auprès de la Route coupée où il ne passe plus personne [...] et le geste me vient encore [...] de les baiser sur le front.» (*La R.*, p. 416) Ici, le présent n'a de raison d'être que tendu vers un passé réactualisé par le rayonnement de la mémoire, il marque essentiellement dans le texte le déploiement du souvenir, contribue «à intégrer l'expérience du passé au présent et à confondre ainsi les temps dans l'étirement d'une durée illusoire.[112]» Le voyage dans le passé, qui semblait être la matrice singulative de l'histoire («Ce fut [...] dix jours après avoir franchi la Crête que nous atteignîmes l'entrée du Perré» *La R.*, p. 405), s'abandonne peu à peu à la fréquence itérative de l'imparfait, dilue sa courbe singulière dans les méandres d'une mémoire de plus en plus lointaine, pour se résoudre enfin dans un «présent de songe» (selon l'expression de Bernhild Boie) qui refuse une ouverture de la perspective sur un quelconque avenir et se dénie lui-même une existence propre en se lovant au creux de la mémoire. À la recherche du temps perdu, le récit ne peut atteindre à l'épiphanie du temps

[110] À propos du temps de la narration, voir G. Genette, *Figures III*, pp. 228 et suivantes.
[111] À ce titre, la Route paraît semblable à ce grand chemin décrit dans la page liminaire des *Carnets du grand chemin*, «qui traverse et relie les paysages de la terre. Il est aussi, quelquefois, celui du rêve, et souvent celui de la mémoire, la mienne et aussi la mémoire collective, parfois la plus lointaine» (p. 939).
[112] B. Boie, «Notice de *La Route*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, pp. 1408-1409.

retrouvé, et la ligne temporelle de l'histoire, mise en branle dans les premières lignes du texte, se perd au final dans une exaltation nostalgique (et stérile) du déjà-vu, déjà-senti, déjà-vécu...[113]

Différente est la stratégie textuelle mise à l'œuvre dans *Le Roi Cophetua* et *Le Rivage des Syrtes*, où l'orientation rétrospective de la narration, nettement signalée dans le récit, tend à se faire oublier par le lecteur quand il parvient au terme de son cheminement. *Le Roi Cophetua* embarque le lecteur dans un voyage vers le passé que signale sans ambiguïté la première phrase de la nouvelle («Quand je reviens en pensée à l'époque où finissait ma jeunesse» *Le R. C.*, p. 489), situation temporelle rappelée plus loin par la récurrence d'une expression presque semblable («Quand je reviens par la pensée à cette Toussaint noyée» *Le R. C.*, p. 505) qui précise encore le rôle prépondérant de la mémoire dans la mise en branle de l'acte narratif. Pourtant, lorsque s'élance la dernière phrase du récit («Il allait faire beau, je songeai que toute la journée ce serait encore ici dimanche.» *Le R. C.*, p. 523), l'acte mémoriel semble avoir été absorbé par la temporalité diégétique jusqu'à faire oublier au lecteur l'existence d'un présent du conteur racontant : la focalisation non déléguée du Je-narrateur s'efface peu à peu au profit de celle du Je-actant (stratégie essentielle à la mise en place du piège textuel qui sera étudié dans le chapitre suivant) et le présent grammatical disparaît du texte, si ce n'est sous la forme d'un présent gnomique indifférent à la situation temporelle de l'instance narrative : le voyage dans le passé n'est jamais clos, qui empêche le récit de revenir à la position neutre du présent et oblige le lecteur à quitter la Fougeraie sur les pas du personnage sans rejoindre la voix du narrateur, sombré dans l'évocation d'un passé qui se suffit à lui-même. Plus spectaculaire encore est cette même stratégie à l'œuvre dans *Le Rivage des Syrtes*, où l'histoire se place dans la perspective d'une rétrospection par l'entremise de formules analogues à celles que l'on avait relevées dans *Le Roi Cophetua* («Lorsque je revis en souvenir les premiers temps de mon séjour dans les Syrtes», «Quand je reviens par la pensée à ces journées si apparemment vides», «Le souvenir que je garde de cette traversée», «Quand je reviens en

[113] C'est peut-être l'impasse de cette exaltation stérile qui a conduit Julien Gracq à abandonner le roman dont *La Route* constitue les premières pages... En cela, je m'accorde totalement avec Patrick Marot, selon qui le roman esquissé dans ce fragment «n'a pu se déployer parce que justement il [Julien Gracq] n'a pas su choisir, d'emblée, entre la précession du linéaire [...] et la subordination de celui-ci à un autre ordre de temporalité, à une autre logique de la représentation.» (dans *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, p. 113)

pensée sur ces journées unies et monotones» *Le R. des S.*, pp. 564, 581, 679, 696). Toutefois, le narrateur peut bien s'évertuer à disséminer dans le texte des indications qui rappellent au lecteur que la bride du souvenir pèse sur la diégèse, l'impression persiste, tout au long du roman, d'un écart négligeable entre le temps de la narration et celui de l'histoire. Comme dans *Le Roi Cophetua*, la prépondérance d'une focalisation déléguée au Je-actant favorise cette quasi-imperceptibilité de la supériorité du narrateur sur le personnage, déchiffrant avec lenteur (parfois plus lentement que le lecteur même) les signes dont la présence sature le texte[114]. Le décalage temporel qui s'établit entre la position de l'instance narrative et l'histoire qu'elle raconte est d'autant moins perceptible que le récit s'ouvre d'emblée sur un présent (sur une présentation du narrateur/personnage) dont on peut supposer que les événements de l'histoire vont le rejoindre par-delà les indications biographiques qui ramènent le texte vers le passé. Les rappels intermittents du souvenir qui préside à cette narration accentue pour un instant la séparation des niveaux temporels, mais la stratégie dominante d'une focalisation déléguée au Je-actant a tôt fait de reprendre le dessus, et le lecteur suit les traces du héros, indépendamment du savoir légitime qui sous-tend la narration rétrospective.[115] Cette stratégie textuelle a pour objectif spectaculaire de dissimuler au lecteur un événement décisif qui a déjà eu lieu au moment

---

[114] C'est une voie privilégiée par la critique que celle consistant à définir *Le Rivage des Syrtes* comme un «roman des signes» (voir Ruth Amossy, *Parcours symbolique chez Julien Gracq.* Le Rivage des Syrtes, Ross Chambers, «*Le Rivage des Syrtes* ou l'origine des signes», Marie-Claire Bancquart, «*Le Rivage des Syrtes*, roman des signes?»). Selon Ross Chambers, le lecteur du *Rivage des Syrtes* est transporté «dans une espèce d''univers parallèle' à la fois étrange et familier», un univers signifiant où tout «nous invite [...] à remonter vers un au-delà des signes pour y découvrir leur sens, mais tout nous dit aussi la vanité de cet effort, car derrière le signe ne se découvre qu'un autre signe.» (dans «*Le Rivage des Syrtes* ou l'origine des signes», p. 142) S'établit ainsi une chaîne d'herméneutes entre le personnage, le lecteur et le critique, ou plus précisément «une chaîne de fascinés se faisant signe» (*Ibid.*, p. 154), sans que l'un de ces chaînons ne parvienne à stabiliser un sens insaisissable. Mais ce schéma théorique laisse de côté le chaînon essentiel du narrateur qui tient en toute logique l'extrémité de cette chaîne et la domine de toute la force de sa rétrospection. Marie-Claire Bancquart insiste quant à elle sur la théâtralisation et le surcodage du parcours initiatique mis à l'œuvre dans *Le Rivage des Syrtes*, obligeant le lecteur à une mise à distance du texte que favorise le mode narratif du souvenir. De fait, «le sens est élucidé comme définitif et expliqué comme la progression même du roman, une *direction revécue*.» (dans «*Le Rivage des Syrtes*, roman des signes?», p. 223) Entre le «pessimisme» de Chambers (la quête interminable d'un sens que l'on ne peut saisir) et l'«optimisme» de Bancquart (l'élucidation du sens qui se construit sur le mode du souvenir), je crois plutôt à une solution intermédiaire par lequel le lecteur accompagne Aldo/personnage dans l'accomplissement aveugle de son destin tout en anticipant le déchiffrement des signes grâce au détachement qui accompagne sa lecture.

[115] Bernhild Boie parvient à la même conclusion, qui affirme que le cadre temporel de la narration au passé «ne s'impose pas pendant la lecture. Quiconque s'abandonne au courant du récit risque de le perdre très vite de vue. Car la narration, sans renoncer à la perspective de la mémoire, va en vérité l'escamoter autant que

où débute le récit, à savoir la destruction d'Orsenna par les troupes du Farghestan, révélée en incise dans une phrase isolée («Quand le souvenir me ramène – en soulevant pour un moment le voile de cauchemar qui monte pour moi du rougeoiement de ma patrie détruite – à cette veille où tant de choses ont tenu en suspens» *Le R. des S.*, p. 729) qui sera emportée, en toute vraisemblance, dans le courant d'une lecture en progression peu encline à s'arrêter sur les implications narratives d'une simple parenthèse[116]... et la dernière phrase amplifie l'occultation spectaculaire de la narration («et je savais pour quoi désormais le décor était planté» *Le R. des S.*, p. 839), qui ouvre le récit sur un futur inénarrable dont le lecteur ne perçoit plus qu'il est un passé déjà suggéré dans le texte, impliqué par le cadre rétrospectif du roman... mais emporté dans le flux temporel de la lecture.

Les phénomènes que je viens d'étudier ont des manifestations diverses mais des implications semblables : ils témoignent d'une superposition du passé et du présent (*La Route*) ou d'une suppléance du présent par le passé (*Le Roi Cophetua*, *Le Rivage des Syrtes*), mais au total, c'est l'intégrité des niveaux temporels (et du présent en particulier) qui est mise en jeu. Engagé dans sa découverte progressive du texte gracquien, le lecteur assimile la différence de niveaux temporels qui s'établit entre le cadre de la narration et le contenu du narré, mais cette différence s'amenuise au fil de la lecture pour disparaître tout à fait dans la coloration nostalgique d'un présent tout entier tourné vers le passé, dans l'occultation progressive du cadre au profit d'une focalisation resserrée sur les événements de l'histoire. Il en résulte une tension entre ce que dit le récit et ce que voudrait être l'histoire (et celle-ci meurt alors de sa belle mort avant même d'avoir commencé...), entre ce qu'est l'histoire et ce que laisse croire le récit (et le lecteur sombre dans une illusion temporelle qui lui fait prendre le passé pour le futur), entre des niveaux temporels qui semblent se détacher pour mieux se confondre, favorisant de ce fait l'effusion de la déréalisation.

---

possible, ou du moins essayer de la dépouiller de son effet de distanciation.» (dans «Notice du *Rivage des Syrtes*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, pp. 1346-1347)

[116] Tout en étant conscient de la relativité empirique d'une telle conclusion, il est à noter que les lecteurs du *Rivage des Syrtes*, interrogés à l'occasion sur leur compréhension du roman, ont tous développé l'illusion selon laquelle la destruction d'Orsenna est postérieure à l'acte même de la narration. Le meilleur témoin de cette illusion (non par la qualité mais par la proximité) reste l'auteur de ces lignes, dont l'attention n'a été attirée sur la phrase sus-citée que par l'entremise d'un ouvrage critique sur l'œuvre de Julien Gracq.

Si cette déréalisation peut s'épanouir, au niveau macrostructural, dans l'entrelacs du présent et du souvenir, elle agit aussi, de manière plus ponctuelle, au niveau des anachronies qui s'introduisent dans le texte. Élizabeth Cardonne-Arlyck a raison d'affirmer que «[l]a structure temporelle dans les récits de Gracq n'a guère en apparence de complexité», tout en s'empressant d'ajouter qu'«analepse et prolepse [...] tissent dans le récit une épaisseur de temps qui en contredit l'illusoire linéarité.[117]» Ce paradoxe relatif illustre parfaitement les fragiles voies de la déréalisation dans le texte gracquien : elle repose sur une technique narrative qui s'éloigne en apparence des expérimentations modernes, mais elle n'en agit pas moins en sourdine sur le lecteur par l'entremise de subtiles manipulations textuelles, accessibles à une économie de la compréhension, presque imperceptibles à une économie de la progression. Il n'est pas innocent de remarquer que ce sont les récits inscrits dans un cadre temporel expressément mémoriel (*Le Rivage des Syrtes* et *Le Roi Cophetua*) qui usent le mieux de ces stratégies ponctuelles articulées autour des anachronies (en particulier des analepses) : elles ne font que relayer en cela (elles lui donnent de l'ampleur en lui faisant écho) les tensions temporelles qui s'établissent au niveau macrostructural entre le présent de l'acte narratif et le passé des événements narrés. Observons, par exemple, dans *Le Rivage des Syrtes*, les quelques pages du texte qui introduisent pour la première fois le personnage de Vanessa (pp. 594-600)[118]. Aldo vient d'être convié par Marino à se joindre aux éléments qui l'accompagneront dans sa patrouille nocturne, mais c'est une autre préoccupation qui envahit le champ de sa conscience, éveillée par le nom qu'a prononcé le capitaine («La princesse Aldobrandi»)... et les souvenirs se mettent à affluer, ramenant le narrateur au temps de sa première rencontre avec Vanessa. Il est difficile d'être plus explicite sur le changement de niveau qui permet au récit d'insérer une anachronie dans le tissu de ses événements. Introduite par une description de quelques lignes, puis par un segment itératif («je m'y glissais souvent vers midi» *Le R. des S.*, p. 594) qui ramène le lecteur dans le passé, l'analepse commence à se déployer véritablement dans le glissement de l'itératif au singulatif («J'avais quitté

---

[117] É. Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 88.

[118] Afin de bien mesurer les phénomènes perturbateurs induits par ce passage, il faut garder à l'esprit qu'il s'agit ici d'un exemple type de ce qu'Élizabeth Cardonne-Arlyck nomme le «repentir du sommaire», dans la mesure où le narrateur revient ici sur des événements essentiels qu'il avait pourtant omis de narrer dans un précédent résumé des années de sa jeunesse. Ce que l'analyse sépare pour les besoins du raisonnement, le destinataire le tient rassemblé dans la complexe synthèse du processus lectoral.

l'Université, ce matin-là» *Le R. des S.*, p. 595). Une seconde anachronie s'introduit dans le texte lorsque le narrateur analyse le «privilège qu'elle [Vanessa] avait de se rendre immédiatement inséparable d'un paysage ou d'un objet» (*Le R. des S.*, p. 595), anachronie dont le statut est ambigu, proleptique par rapport à l'analepse qui la contient («Je ne devais me rendre compte que bien plus tard», «j'essayai plus tard de me rendre compte» *Le R. des S.*, pp. 595-596), analeptique par rapport au cadre temporel d'où affluent les souvenirs. Puis s'ouvre une nouvelle analepse, dont la portée est supérieure à la première puisqu'elle embrasse le passé semi-légendaire afférent à la lignée des Aldobrandi, avant que le récit ne rejoigne l'anachronie originelle en décrivant les relations entretenues par Aldo et Vanessa, puis le regard nouveau que porte le héros sur la Seigneurie d'Orsenna sous l'influence subtile de son amoureuse. De singulative, l'analepse retombe sous la coupe d'une fréquence itérative, et l'analyse qui s'ensuit rejoint de manière imperceptible, sans décrochage brusque, le présent du personnage qui se souvient («Le recul que me donnait *maintenant* mon voyage aux Syrtes me dotait d'une clairvoyance plus grande : le souvenir décantait à distance des impressions jusque-là sans cesse brassées» *Le R. des S.*, p. 599 – c'est moi qui souligne). Mais cette jonction n'est qu'illusoire puisque s'opère un nouveau déplacement spatial qui ramène le personnage sur les lieux mêmes de son analepse première (la Seigneurie d'Orsenna), sans se départir toutefois de cette dimension analytique qui la fait accéder à un niveau de généralité où se dilue sa temporalité spécifique : nous ne sommes plus en présence du souvenir daté d'un jeune homme amoureux dont le jugement s'éveille, nous assistons au diagnostic impersonnel d'un historien (le «je» est remplacé par le «on» : «On pouvait penser quelquefois», «ainsi en était-on venu à citer» *Le R. des S.*, p. 599) qui a peu de chose à voir avec la mémoire, beaucoup avec une réflexion distante et presque intemporelle. Dès lors, la fermeture de cette parenthèse anachronique, lentement dérivée vers l'achronie, se signale de façon brutale et quelque peu artificielle par l'évocation de Vanessa («Oui, Vanessa trouvait là sa place d'avance marquée» *Le R. des S.*, p. 600), rappelée *in extremis* à la mémoire du narrateur grâce à l'évocation de Maremma, où se situe le palais de la princesse. Plusieurs effets se combinent donc au cours de ces quelques pages (segmentation de l'analepse qui s'enchâsse dans une anachronie plus ample, jonction illusoire avec le point de référence d'où s'élance la mémoire, dérive du texte vers l'achronie intemporelle) pour contrecarrer

le parcours faussement balisé du souvenir dans le récit. Au moment où le lecteur manque de perdre pied, il est rattrapé par un repère textuel qui rétablit l'ordre dans le récit, mais l'espace de quelques instants, il aura éprouvé cette «circulation intemporelle qui libère le souvenir de toute mélancolie et de toute pesanteur[119]» caractéristique du récit gracquien et de l'effet produit sur son récepteur. Le trouble temporel qui a prévalu un instant s'objective d'ailleurs dans les données spatiales que fournit le texte : le récit reprend «peu à peu son allure sur une mer calme» (*Le R. des S.*, p. 600) alors qu'Aldo se trouve à bord du *Redoutable*, quand il avait commencé à s'absorber dans ses souvenirs après avoir quitté le bureau de Marino pendant la matinée. Du matin au soir, de la forteresse des Syrtes au pont du *Redoutable*, des heures se sont écoulées, un espace a été franchi, mais l'intervalle est occupé dans le récit par des souvenirs enchaînés, d'apparence linéaire, bientôt troublés dans leur agencement interne par des éléments divers, avant de suggérer, sur leur frontière externe, un phénomène de «faux raccord» qui se montre en même temps qu'il se dissimule.

Dans *Le Roi Cophetua*, le niveau intradiégétique s'affirme d'emblée, nous l'avons vu, comme une émanation mémorielle (une longue analepse) du niveau extradiégétique. L'ordre des événements de l'histoire est par la suite rarement bouleversé, les anachronies (principalement des analepses) se faisant peu fréquentes, délimitées de manière transparente par des indications textuelles qui guident le lecteur (changement de paragraphe, modification des temps grammaticaux, expressions témoignant du travail de la mémoire – «brusquement le souvenir de la gravure de Goya se referma sur moi», «Un moment l'image de Braye-la-Forêt revint flotter dans mon esprit» *Le R. C.*, pp. 504 et 506). Pourtant, des phénomènes confusionnels peuvent intervenir, qui dérangent l'agencement des niveaux temporels et rendent moins nette la frontière qui les sépare. Une première confusion réside dans la difficulté du lecteur à rattacher avec certitude telle réminiscence aux niveaux intra- ou extradiégétique de la narration : ainsi de ce souvenir surgi de l'enfance («J'ai toujours aimé, depuis mon enfance, sentir autour de moi une maison s'enfoncer toute close dans le crépuscule» *Le R. C.*, p. 499) dont on ne sait s'il faut l'attribuer au Je-narrateur, intervenant dans le cours temporel du récit, ou le rattacher au Je-actant qui laisse aller sa mémoire à partir de la situation intradiégétique qui est la

[119] J. Gracq, *La Forme d'une ville*, p. 775.

sienne. Cette distinction n'aurait, somme toute, que peu d'importance dans l'optique qui est la mienne (l'étude des phénomènes temporels de déréalisation) si la situation narrative du *Roi Cophetua* ne favorisait d'elle-même le croisement des catégories du temps et de la voix en rattachant expressément le présent au conteur en train de raconter et le passé aux nombreux événements de l'histoire : ne plus savoir de quelle voix dépend tel segment du récit, c'est ne pas reconnaître le niveau temporel dont il émane. Cette première confusion importe surtout au lecteur en ce qu'elle prépare une confusion plus grande par laquelle les niveaux s'entrepénètrent de manière troublante. Alors qu'il est à nouveau seul dans le salon de la Fougeraie, après une courte escapade du côté de la poste, le narrateur s'allonge dans un fauteuil et laisse affluer des images dans sa mémoire : «Aujourd'hui encore, au creux d'une nuit d'hiver, il m'arrive de me réaccouder pour quelques instants au bras de ce fauteuil en dérive.» (*Le R. C.*, p. 514) L'adverbe temporel rattache sans ambiguïté possible cette analepse[120] au niveau extradiégétique de la narration, donc au présent du conteur racontant, mais un glissement imperceptible s'amorce par l'entremise du déictique qui introduit dans la sphère du présent un élément précis du mobilier diégétique, logiquement imperméable à cette sphère («ce» fauteuil, et non pas «un» fauteuil...). Dès lors, les phrases suivantes, qui déroulent au présent des impressions redevables au Je-narrateur, décrivent de fait l'exacte situation du personnage à l'intérieur de la diégèse (une simple transformation des temps verbaux permettrait de s'en assurer, qui ferait des présents dans le texte des imparfaits duratifs rattachés d'évidence au niveau de la diégèse sans qu'il faille changer quoi que ce soit aux mots de la phrase) et le sémantisme s'allie au temporel pour entretenir cette confusion des niveaux : lorsque cette incursion dans le présent du narrateur s'achève par une allusion à son attente («Plus rien n'existe que mon attente» *Le R. C.*, p. 514), le premier verbe qui marque le retour supposé de la narration au niveau intradiégétique est... «J'attendais»! Tout se passe comme si la frontière entre le présent et le passé s'abolissait dans l'effusion de la mémoire, bien au-delà du phénomène classique par lequel le souvenir dessine un pont entre des périodes de la vie que le temps aurait éloignées l'une de l'autre : le passé ne se contente plus de nourrir le présent, il *est* le présent et lui fournit son «mobilier», il s'établit entre les deux une continuité sémantique

[120] Notons encore l'ambiguïté de cette anachronie, proleptique par rapport aux événements de l'histoire, analeptique par rapport à l'acte narratif qui est à l'origine du récit.

qui ne se résume pas simplement à une volonté de cohérence mais fait douter le lecteur du niveau temporel où se situe le récit. De même que dans l'exemple emprunté au *Rivage des Syrtes*, le retour au niveau intradiégétique (ou niveau du passé) se marque dans le récit par des indices grammaticaux (passage du présent à l'imparfait) ou sémantiques, mais ce rétablissement des niveaux ne peut effacer le trouble persistant qui a coloré la lecture et fait douter de la logique temporelle afférente au texte, d'autant plus efficace qu'il trouve un écho dans les manipulations du cadre rétrospectif de la narration et joue sur différents aspects de la confusion du passé et du présent (suppléance de l'un par l'autre, superposition de l'un et de l'autre jusqu'à alimenter le doute quant au statut temporel de segments particuliers du récit).

À l'instar du chapitre précédent, il convient à présent de rassembler ces analyses diverses qui ont pour substrat commun la dimension du temps, s'organisent principalement selon des catégories logiques empruntées à la narratologie genettienne et veulent cerner un semblable phénomène, celui de la déréalisation, considéré sous les angles de la textualité et de la réception. J'ai pu, à l'occasion, préciser les modalités de son déploiement sans adopter un point de vue global qui l'embrasserait pour mieux la définir, préférant éviter une objectivation précoce de la déréalisation qui l'affaiblirait en même temps qu'elle voudrait la figer dans un cadre préétabli : il est temps de synthétiser ici ce que les textes nous ont appris. Comme l'on pouvait s'y attendre, certaines manifestations déréalisantes prolongent les conclusions du chapitre précédent. En particulier, lorsque le temps s'articule en niveaux (c'est-à-dire en un espace dont la représentation ne se limite pas à l'alignement linéaire de repères désignés, mais joue sur une constellation de références qui fait appel aux notion de densité et de profondeur autant qu'à celle de succession[121]), on a pu mettre en évidence les stratégies textuelles qui permettent de jeter le flou sur les frontières entre les niveaux, et ce d'un point de vue microstructural (c'est le cas des analepses dont la temporalité spécifique se dilue peu à peu dans le vague indifférencié de l'achronie, ou qui établissent une circulation entre le présent et le passé, favorisant ainsi la

[121] Je m'accorde ici avec la description par Jean-Paul Goux des «procédures» à l'œuvre dans *Au Château d'Argol*, «qui perturbent la linéarité de la lecture en la contraignant à se reporter toujours en avant et en arrière, aboutissent à créer non pas tant le sentiment d'une durée que le sentiment d'une stratification temporelle, autrement dit d'une épaisseur.» (dans *Les Leçons d'Argol*, p. 68) Une telle conception sous-tend de même mes analyses temporelles posées en termes de «superposition confusionnelle» des niveaux.

confusion des niveaux) autant que d'un point de vue macrostructural (le présent de l'acte narratif se superposera au passé pour n'exister que sur le mode du souvenir, il ira même jusqu'à se fondre dans le passé, en se faisant oublier comme niveau premier d'où émane la narration). De plus, les phénomènes de confusion temporelle à l'œuvre dans le texte trouveront un relais ponctuel mais prégnant dans la neutralisation de certaines oppositions dégagées par Weinrich lorsqu'il étudie le système des temps verbaux. Ce flou qui s'établit sur les frontières entre les niveaux, qualifié de fondu enchaîné lorsqu'il s'applique aux niveaux de la narration proprement dits, peut donner l'impression d'une «circulation intemporelle» chère à Julien Gracq, rejoignant par là même l'idéal surréaliste d'une «totalité sans fissure où la conscience pénétrerait librement les choses, et s'y baignerait sans cesser d'être, où l'irréversibilité du temps s'abolirait avec le passé et le futur.[122]» Pourtant, il me semble que cette circulation repose, à part inégale, sur un «sortilège fondamental, qui est la réversibilité du Temps[123]», orientée vers un passé de plus en plus totalitaire, qui supplée le présent en se faisant oublier comme tel (en particulier dans *Le Rivage des Syrtes*) : c'est peut-être l'un des aspects les plus troublants de l'organisation temporelle du récit gracquien que cette mise en péril du présent, réduit au simple trait d'union entre la masse bruissante des souvenirs et la présence douloureuse d'un futur pressenti. La confusion des niveaux est souvent à l'origine de cette désubstantialisation du présent qui s'exprime, sur le plan de l'histoire, par une résistance chronique à l'événement.

Le terme nouveau que je souhaite dégager des analyses spécifiques sur le temps, enrichissant la déréalisation de virtualités autres que celles d'un simple phénomène confusionnel entre différents niveaux, est celui de *concurrence*. Il repose sur un postulat très clair, à savoir que les manifestations du temps dans le texte littéraire ne se mesurent pas de manière uniforme selon un axe unique mais empruntent différentes lignes qui s'épousent parfois, se contredisent à certaines occasions (comme dans ces fictions modernes, de type faulknerien, où l'on assiste à une déstructuration du temps), et se concurrencent à d'autres (c'est essentiellement le cas chez Julien Gracq). Il faut bien saisir la nuance que j'introduis ici entre la concurrence et la contradiction, qui situe Julien Gracq dans une position intermédiaire entre un classicisme rassurant et une modernité

---

[122] J. Gracq, «Le surréalisme et la littérature contemporaine», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1015.
[123] J. Gracq, *Les Eaux étroites*, p. 548.

déconcertante : le lecteur n'est jamais sans repères dans le récit gracquien, il peut s'appuyer sur des indices textuels d'ordres historique, chronique, calendaire, cosmique, qui mobilisent son savoir aussi bien que son expérience et dessinent une structure stable lorsqu'on la considère dans son ensemble. Pourtant, cette belle cohérence est parcourue de mouvements souterrains qui marquent la lecture mais n'entravent pas son mouvement, reflétant ainsi la tension concurrente qui s'établit entre les lignes temporelles sans céder pour autant à la brutalité agressive de la contradiction, dont l'évidence expressive s'accommode mal de la volatile déréalisation. Cette tension concurrente[124] s'exprime entre le temps de l'histoire et celui de l'Histoire (dessiné par les références textuelles mais actualisé par le seul savoir du lecteur) auxquels viennent s'adjoindre les perceptions temporelles du personnage à l'intérieur de la diégèse : qu'il s'agisse d'atténuer la présence de l'Histoire dans le déploiement de la diégèse ou d'imposer son cours dans un texte dominé par la focalisation rêveuse du personnage gracquien, qu'elle soit considérée comme le substrat de la fiction ou comme son émanation fantomatique, il n'est jamais possible d'établir un dialogue clair et cohérent entre la logique de l'histoire et celle de l'Histoire, d'où les difficultés que l'on rencontre souvent à classer ces fictions qui ne s'éloignent jamais d'une certaine propension réaliste, tout en décourageant les lectures qui s'aventureraient tête baissée dans cette direction. De même les lignes dessinées par le temps cosmique, les repères calendaires et les perceptions du personnage se combinent-elles parfois pour subvertir la linéarité du temps chronique et son épanchement inexorable, semblable à la douloureuse scansion du compte à rebours. Surtout, la concurrence dominante s'établit entre les lignes temporelles du récit et de l'histoire, qui travaille le texte dans ses dimensions rythmique (le lecteur percevra, par exemple, des effets d'accélération ou de ralentissement imputables à l'histoire, quand le récit adopte objectivement la vitesse opposée; il pourra aussi perdre pied dans les vides temporels creusés par les ellipses, comblés spontanément au fil d'une lecture-découverte du texte mais heurtés au final à la logique du récit doublée de l'empirie lectorale) et fréquentielle

[124] Il me semble que Jean Pfeiffer décrit une tension similaire lorsqu'il parle du temps de l'attente comme de «ce temps sans substance, qui n'est cependant pas tout à fait hors du temps, qui s'écoule, et qui cependant ne s'écoule pas.» (dans «Julien Gracq et la littérature», p. 67) De même, Éric Faye affirme que Gracq (tout comme Dino Buzzati) maîtrise «l'art de mettre un texte *sous tension*», allant jusqu'à parler à son sujet d'une «*poétique de la tension*» (dans *Le Sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, pp. 34 et 78).

(le récit aura recours au pseudo-itératif ou à la «technique du repassage» pour faire subir aux événements de l'histoire une dilatation temporelle que leur interdisait la simple logique empirique, pour résister à l'univocité toute-puissante des informations narratives). La déréalisation surgit de cette concurrence qui agit de manière subtile sur la lecture-en-progression (donnant lieu à des phénomènes de hors champ, étirement du temps, ébranlement des repères...) mais ne se révèle pleinement que dans une lecture littéraire, attentive aux différentes lignes temporelles du texte.

C'est là une tendance commune aux faisceaux d'analyses des deux chapitres consacrés pour l'heure à l'œuvre de Julien Gracq que cette action subtile de la déréalisation dans le processus lectoral, tension latente qui confère à l'univers fictionnel des récits gracquiens son timbre particulier, déstabilisation occasionnelle d'une progression constante, bientôt rassurée par des repères temporels qui soutiennent une cohérence apparente, travaillée en profondeur par des phénomènes divers. Car la déréalisation ne trouve son efficace que dans cette diversité de manifestations que j'ai voulu souligner, imperceptible si elle se déploie sur une ligne unique, agissante et tenace lorsqu'elle se trouve à la croisée de nombreux phénomènes. Le caractère éclaté des analyses qui précèdent, cherchant à embrasser les manifestations les plus marquantes réparties dans les ouvrages de fiction de Julien Gracq, ne rend pas justice à cette convergence de phénomènes séparés pour la clarté du propos. C'est pour cela que j'ai jugé bon de clore ce chapitre par une étude continue de *La Presqu'île*, sans doute le texte qui use au mieux de ces procédés de déréalisation d'origine temporelle, afin de confirmer, voire d'approfondir, les conclusions qui précèdent, afin surtout de voir à l'usage cette convergence d'effets qui influent sur la lecture et conditionnent notre appréhension du texte gracquien.

III) DÉRÉALISATION ET ORGANISATION TEMPORELLE : L'EXEMPLE CANONIQUE DE *LA PRESQU'ÎLE*

La nouvelle *La Presqu'île*, publiée en 1970, est peut-être le texte de Julien Gracq le plus difficile à apprivoiser à la lecture[125]. Au-delà des thèmes et de la forme, qui ne rompent pas totalement avec les œuvres précédentes (on retrouve par exemple le cadre privilégié de la station balnéaire au moment de l'arrière-saison, l'importance centrale accordée à l'attente, de même que l'écriture marquée par une très grande attention descriptive accordée au paysage), ce qui rend la lecture malaisée, c'est l'absence quasi totale d'événements diégétiques susceptibles d'alimenter un résumé de l'histoire et auxquels pourrait se rattacher le lecteur en quête d'une quelconque tension dramatique propre à dynamiser sa progression. Certes, les récits de Julien Gracq se singularisent rarement par une trame riche en rebondissements, mais ce vide événementiel est du moins aimanté par un dénouement que l'on devine tragique (*Un Beau Ténébreux*), par une toile de fond historique qui fait peser sur la diégèse le grondement d'une menace (*Un Balcon en forêt*, *Le Rivage des Syrtes*) ou par une atmosphère mystérieuse, bruissante de fantômes, qui oriente le lecteur sur la voie fascinante du fantastique (*Le Roi Cophetua*). Dans *La Presqu'île*, la seule tension dramatique qui tire l'histoire vers l'avant est celle du rendez-vous avec Irmgard, dont Simon ne doit pas laisser passer l'heure[126]. Le temps est à ce titre l'un des principaux piliers du récit, sinon son unique matériau, qui donne son *sens* à la lecture et la tire vers l'avant, sans souci de l'événement dramatique propre à alimenter ce temps.

Les repères textuels qui permettent de mesurer la ligne temporelle de l'histoire sont nombreux, et puisent dans l'indicateur des chemins de fer les références précises qui donnent son cadre à l'action : le train de 12h53, dans lequel ne se trouve pas Irmgard, et celui de 19h53, où il retournera la chercher à l'heure dite. Entre ces deux indications, qu'il est difficile de rendre plus précises, se déploient les repères du temps chronique par

---

[125] Dans sa «Notice de *La Presqu'île*», Bernhild Boie note que «[l]e récit a peu en commun avec les deux textes qui l'encadrent, et se prête plus difficilement à une lecture qui cherche avant tout le plaisir que procurent la reconnaissance et des retrouvailles.» (dans *Julien Gracq. Œuvres Complètes. Tome II*, p. 1415)

[126] Ou encore, selon les propres mots de Patrick Marot, «la fable du récit consiste en l'occurrence en cet équilibre précaire entre le linéaire et le cartographique, entre la surimpression flottante des possibles et la

lesquels le lecteur ne perd jamais de vue le trottement des aiguilles de la montre, repères absolus («Il regarda la montre à son poignet : il n'était pas tout à fait trois heures», «Il regarda la montre à son poignet; il était près de cinq heures», «Cinq heures vingt» *La Pr.*, pp. 428, 454, 459) ou relatifs («Dans deux heures», «dans une heure et demie il verrait Irmgard», «Il regarda sa montre : il lui restait encore presque une demi-heure», «Dix minutes encore» *La Pr.*, pp. 465, 469, 483, 486) qui assurent une progression dont le balisage détaillé est presque unique dans l'œuvre de Julien Gracq (on peut toutefois relever une tendance similaire dans les dernières sections d'*Un Balcon en forêt*). En plus de la ligne temporelle dessinée par le temps chronique, ce balisage détaillé s'appuie aussi sur le temps cosmique, délimité d'un point de vue global par les indications d'ordre saisonnier, signalé plus précisément, dans l'intervalle de temps très court qui concerne l'histoire, par les modifications de la lumière et le déclin progressif du disque solaire. Une première concurrence s'établit entre les repères objectifs et stables du temps chronique, et les indications plus aléatoires du temps cosmique, qui sont sujettes à l'appréhension subjective du regard descripteur et contestent la vectorisation uniforme du déclin temporel. Ainsi, dans l'intervalle de temps situé entre 15 et 16 heures, «un ciel presque gris [...] parlait déjà de la fin de la journée» (*La Pr.*, p. 433) et la lumière morne, le «coup de vent déjà fraîchi», dénotent un «après-midi qui commençait maintenant son déclin» (*La Pr.*, p. 446). Pourtant, à la faveur d'une éclaircie soudaine, «[l]e soleil [...] jeune et guilleret» (*La Pr.*, p. 449) illumine les paysages de la presqu'île d'une «lumière [...] glorieuse» (p. 460), faisant diverger les axes temporels du chronique et du cosmique, l'un poursuivant sa course immuable vers le terme fixe du train de 19h53, l'autre épousant les variations aléatoires de la lumière qui signifient tour à tour le déclin de la journée et son apothéose. Dans le même ordre d'idées, si le temps chronique ne peut être soumis, de par sa définition même, à des variations subjectives, la ligne cosmique dessinée par les notations descriptives semble jouer sur un étirement du temps qui ne repose pas seulement sur des effets de rythme, mais s'exprime à plein dans l'opposition sémantique du soir approchant et de la lumière qui perdure. Outre la brusque variation d'éclairage soulignée plus haut, il est possible de dégager des cellules textuelles qui témoignent d'une telle opposition :

---

fixité de l'échéance» (dans *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, p. 113).

«le bleu du ciel commençait à pâlir» (pp. 462-463) *vs* «Le soleil en face du balcon était encore haut» (p. 463)
«la journée touchait à ce creux inoccupé, étale, au bout duquel les feux de la côte allaient s'allumer» (p. 464) *vs* «elle jouissait jusqu'à la folie de cette heure mûrissante – radieuse encore et déjà pulpeuse» (p. 464)
«Le soir s'installait, gris et douceâtre» (p. 464) «Le soir s'était tout à coup élargi» (p. 465) *vs* «C'était maintenant le moment le plus glorieux de la journée» «la couleur d'or de la journée déjà fléchissante» (p. 466)
«la nuit tapie attendait l'heure de monter et de s'élargir» (p. 466) *vs* «le soleil descendant enflammait une allée de gloire» (p. 467)
«le soir était assis dans les ruelles» (p. 468) *vs* «Le soleil balayait encore dans toute sa longueur le foirail» (pp. 468-469)
«le soir élargi» (p. 469) *vs* «l'heure dorée et béante qui lui semblait à peine réelle» (p. 470)

Un relevé similaire pourrait mettre en évidence la récurrence des expressions insistant sur le «soleil bas», le «soleil déclinant», le soleil qui se couche, en opposition à la lumière qu'il dispense avec générosité, jusqu'à empiéter sur le règne de la nuit («Il *fait* nuit» songe Simon – p. 479 – avant que le narrateur ne précise plus loin : «La bande jaune de l'horizon se fanait» – p. 482). Ces oppositions sémantiques témoignent sans doute de la résistance du jour face à l'ombre grandissante, mais leur systématisme a surtout pour effet d'étirer un déclin qui semble ne jamais devoir atteindre son terme, de dilater une fin de journée qui ne veut pas finir, de mettre aux prises le temps chronique avec un «jour [qui] était lent à mourir» (*La Pr.*, p. 482).

La récurrence des repères chroniques permet d'établir le rythme de la nouvelle avec une certaine précision, comme jamais il n'est possible de le faire dans quelque autre texte de Julien Gracq. Dans l'édition de la Pléiade, la nouvelle couvre 70 pages pour une durée de sept heures, soit une vitesse moyenne de 10 pages/heure. Voici le découpage rythmique tel que j'ai pu l'établir :

De «12h53» à «il n'était pas tout à fait trois heures», 10 pages (pp. 418 à 428), soit une vitesse de **5 pages/heure**.
De trois heures à «la lumière déjà presque jaune, dentelée [...] par les ombres nettes et aiguës de quatre heures», environ 19 pages (pp. 428 à 447), soit une vitesse de **19 pages/heure**.
De quatre heures à «il était près de cinq heures», 8 pages (pp. 447 à 454), soit une vitesse de **8 pages/heure**.
De cinq heures à «cinq heures vingt», environ 5 pages (pp. 454 à 459), soit une vitesse de **15 pages/heure**.

De cinq heures vingt à 17h53 (repère relatif «Dans deux heures»), environ 6 pages et demie (pp. 459 à 465), soit une vitesse de **13 pages/heure**.
De 17h53 à 18h23 (repère relatif «dans une heure et demie»), environ 4 pages (pp. 466 à 469), soit une vitesse de **8 pages/heure**.
De 18h23 à 19h23 (repère relatif «il lui restait encore presque une demi-heure»), environ 13 pages (pp. 470 à 482), soit une vitesse de **13 pages/heure**.
De 19h23 à 19h43 (repère relatif «Dix minutes encore»), 3 pages (pp. 483 à 486), soit une vitesse de **9 pages/heure**.
De 19h43 à 19h53 (la fin du texte), 2 pages et demie (pp. 486 à 488), soit une vitesse de **15 pages/heure**.

Une vision d'ensemble de ce relevé permet de constater que l'on est loin d'une concordance parfaite entre l'étirement du temps cosmique et la ligne rythmique dessinée par le texte, puisque celle-ci alterne des effets-sommaire modérés (si l'on excepte le premier segment du texte, qui lance le récit de manière vive sur la pente glissante de l'après-midi) avec des ralentissements plus prononcés, eu égard à la vitesse moyenne de la nouvelle. De même, l'immuable égrènement des heures ne trouve pas écho dans un semblable rythme régulier, sans doute parce que le récit obéit davantage à la perception subjective du temps par le personnage intradiégétique qu'à la ligne sans brisures du temps objectif désigné par la montre. À quelques reprises, une concordance s'établit entre la durée vécue par ce même personnage intradiégétique et le rythme du texte : à quatre heures, «le sentiment panique qu'il se faisait tard le jeta à sa voiture» (*La Pr.*, p. 446) : s'ouvre alors un segment du texte où la vitesse augmente en accord avec cette panique du personnage. Plus loin, au contraire, domine le sentiment d'une plage de temps très longue étalée devant lui («J'ai tout mon temps», «J'ai beaucoup de temps» *La Pr.*, p. 478, 479), et le rythme s'alentit de concert avec cette perception temporelle du personnage/focalisateur. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, cette symbiose apparente de la rythmique et du temps de la conscience percevante est loin d'être la norme tout au long de la nouvelle, et l'on peut relever autant (sinon plus) de distorsions que de convergences. Lorsque s'ouvre devant lui le «monde blafard et enrayé des heures creuses» et que Simon se demande, «l'esprit engourdi», «Qu'est-ce que je vais faire?» (*La Pr.*, p. 422), le récit lui répond par le segment de texte où la vitesse moyenne est la plus importante (5 pages/heure) de toute la nouvelle; le segment central, le plus lent du texte, est aussi celui où Simon ressent fortement «contre son poignet le trottinement de l'aiguille qui mangeait les secondes une à une» (*La Pr.*, p. 457); lorsqu'il pense «tranquillement» que son rendez-vous est dans deux

heures (*La Pr.*, p. 465), Simon inaugure un passage du récit où la vitesse augmente sensiblement, tandis que le «resserrement imminent de l'heure» (*La Pr.*, p. 475), accompagné du sentiment prégnant que «l'heure le pressait, le cernait» (*La Pr.*, p. 476), se traduit, au niveau du rythme, par un nouvel effet-scénique qui contredit les perceptions du personnage. Une nouvelle concurrence se dégage ainsi de ce relevé, celle qui conduit la temporalité subjective à se disjoindre du rythme du récit, disjonction qui trouve son pendant, au niveau de l'histoire, dans le détachement progressif de Simon à l'égard du souvenir d'Irmgard («Il essaya de penser à Irmgard, mais aucune image dans son esprit ne se formait plus» *La Pr.*, p. 482), détachement qui l'amène à penser : «J'ai du temps devant moi» (*La Pr.*, p. 486), quand il ne reste plus que quelques minutes avant l'entrée en gare du train de 19h53... Tout se passe comme si le personnage cherchait à se dégager de l'influence du récit, voulait sortir du carcan temporel imposé par l'histoire et accéder à une perception intime du temps, libre des contraintes cosmiques, chroniques et circonstancielles qui l'enserrent trop souvent.

Ce premier faisceau de lignes concurrentes (temps chronique *versus* temps cosmique, temporalité subjective *vs* rythme du récit, durée subjective *versus* temps de l'histoire), qui fait perdre au temps «sa coulée unie et réglée» (*La Pr.*, p. 482), n'est pas sans influence sur le processus même de la lecture, et soumet le texte à des variations de rythme et de perceptions temporelles que ne laissait pas soupçonner d'emblée la précision des repères horaires, disséminés dans la nouvelle à intervalles réguliers. Il est d'ailleurs à noter que les ellipses, même si elles sont plus discrètes que dans les œuvres précédentes, n'en jouent pas moins un rôle important dans cette déstructuration du cadre temporel qui voudrait engager la nouvelle sur une voie linéaire et sans à-coups. Elles correspondent le plus souvent à des arrêts de Simon au bord de la route, dont on ne nous dit jamais qu'il regagne sa voiture et reprend son chemin, faits que l'on déduit de la suite logique des actions dénotées par le texte (*La Pr.*, pp. 437, 440, 470). Bien sûr, on peut invoquer, pour justifier ces ellipses, un principe d'économie en vertu duquel il est loisible de négliger certaines étapes du script[127]

[127] «Le *script* est une entité conceptuelle qui permet au lecteur qui le connaît de comprendre des suites d'actions» sans avoir besoin d'accéder aux buts et motivations du personnage, mais nécessitant «pour sa compréhension [...] une connaissance [...] des cadres et des accessoires qui sont utilisés.» (voir B. Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, pp. 166 et suivantes). Ainsi, une fois que le principe du trajet de Simon en voiture est acquis par le lecteur, avec ses accélérations et ses pauses soudaines, il est

pour ne pas alourdir le récit de détails inutiles; mais ces ellipses ressortissent davantage, selon moi, à une stratégie plus globale visant à parsemer le récit de trous temporels qui font une caisse de résonance aux phénomènes précédemment étudiés, pour augmenter le désarroi du lecteur face à l'organisation concurrente des différentes lignes temporelles de la nouvelle : l'équilibre rythmique du texte est d'autant plus mis en péril par ces accélérations soudaines qu'il est impossible d'évaluer le laps de temps englouti dans ces ellipses, de même que la continuité rassurante de la ligne temporelle instaurée par les heures est ébranlée par ces éclipses singulières où la présence d'un vide suggéré entre en concurrence avec ce plein temporel dessiné par le trottinement des aiguilles de la montre. Le lecteur va même jusqu'à participer à cette concurrence des lignes temporelles en faisant jouer dans le texte cette temporalité que j'ai nommée empirique, parce que fondée sur le réservoir de ses expériences au moment de sa progression dans le texte. Pour bien cerner l'influence de cette nouvelle ligne temporelle, il faut faire un relevé minutieux des faits et gestes de Simon tout au long de la journée (cf. annexe du chapitre) pour constater, par exemple, qu'entre 15 et 16 heures, le personnage se livre à une profusion d'activités auxquelles il semble improbable de pouvoir se livrer dans l'espace de soixante minutes, impression renforcée par les cellules temporelles qui résument en quelques mots l'écoulement constant de longues minutes («Pendant un long moment il roula», il «marcha un moment le long de la route», «Simon s'assit un moment sur une borne», «il tourna un moment, désorienté, dans les ruelles», etc. *La Pr.*, pp. 433, 435, 438) et laissent à penser qu'un intervalle du temps chronique peut se dilater à volonté pour recueillir entre ses bornes les actions du personnage. À l'inverse, de 16 heures à 17 heures, Simon se contente de rouler (quelques kilomètres seulement...) et de fumer deux cigarettes, activités qui semblent consommer bien peu de temps en regard du savoir empirique du lecteur, perçues d'autant mieux par ce dernier comme quantité/durée négligeable que le segment qui précédait se caractérisait au contraire par une surabondance d'actions qui saturaient le temps. Le lecteur se trouve ainsi ballotté entre le cadre rigide imposé par la scansion régulière des heures, les mouvements et gestes du personnage qui s'enchaînent dans une alternance de profusion et de retenue, questionnée par l'empirie dont ne peut se départir la

---

inutile de préciser que la voiture a redémarré si le texte dénote que le personnage roule de nouveau sur la route...

lecture, et le rythme d'un récit en concurrence avec les perceptions du personnage à l'intérieur de la diégèse. Ce ballottement du lecteur est propice à l'effusion déréalisante, non pas en ce qu'il met l'accent sur les incohérences temporelles de la nouvelle (les phénomènes que j'ai décrits ne peuvent s'objectiver qu'au prix d'une lecture attentive du texte gracquien, fondée sur une économie de la compréhension) mais parce qu'il fait trembler l'espace rescriptural du lecteur en même temps que les repères chroniques disséminés dans le texte.

Ce tremblement, favorisé par la concurrence des lignes temporelles (de l'histoire, du récit, de la conscience du personnage, de l'empirie du lecteur...), trouve un écho dans la confusion des niveaux sur laquelle joue *La Presqu'île*, plus peut-être que tout autre texte de Julien Gracq. De fait, la nouvelle entremêle au schème chronologique, imposé par la montre et l'indicateur des chemins de fer, de nombreuses anachronies qui ne se limitent pas aux simples analepses (comme c'était le plus souvent le cas dans les romans précédents) mais font appel à des segments proleptiques de plus ou moins vaste amplitude, rajoutant à la variété et à la complexité de son ordonnancement. Encore faut-il préciser que ces entorses à la chronologie s'introduisent progressivement dans le récit, d'abord isolées, contenues dans l'espace de quelques lignes, puis enchaînées les unes aux autres, plus fréquentes, dans l'espace mental d'un personnage abandonné à son désœuvrement. C'est d'ailleurs dans le segment textuel qui s'ouvre sur le désarroi du personnage face à la vacance temporelle de son après-midi («Qu'est-ce que je vais faire? pensa-t-il, l'esprit engourdi» *La Pr.*, p. 422) que se concentrent les plus importantes anachronies du récit (de la page 422 à la page 438, soit *grosso modo* de 13 heures à 16 heures); par la suite, au fur et à mesure que la conscience du personnage se détache d'Irmgard, matière privilégiée de ses prolepses, le texte recouvre l'ordonnancement serein de ses débuts, les anachronies regagnent une place discrète dans le récit et le temps rentre dans le cadre qui lui avait été fixé au préalable. Mais entre ces deux extrêmes, le lecteur aura pu faire l'expérience de la déréalisation telle que je tente de la décrire dans ce chapitre. Fidèle à une stratégie qui ne vise pas à déstabiliser son lecteur mais cherche à le rassurer par des repères précis dont il faudra par la suite contester l'absolutisme, le texte gracquien signale les retours en arrière, comme les anticipations d'un futur proche, par des cellules sémantiques appropriées, qui témoignent du travail de la mémoire («la pancarte du Relais de Pen-Bé qu'il se souvenait

d'avoir aperçue le matin», «le souvenir lui revenait» *La Pr.*, pp. 422, 423), d'un retour du personnage sur certaines impressions de son enfance («La presqu'île [...] était l'ancien pays de ses vacances d'enfant», «il retrouva en lui toute neuve la sensation d'étourdissement qu'il avait connue tout au long de son enfance», «il commença à entonner en imagination le cantique du Bocage, tel qu'il ressuscitait de ses souvenirs d'enfance» *La Pr.*, pp. 425, 428, 431), ou de ses visions situées dans le domaine du prospectif par l'usage du conditionnel. De fait, si la confusion peut s'installer entre les niveaux du présent, du passé et du futur, c'est sur la frontière terminale de l'anachronie qu'elle se joue essentiellement. Ainsi en est-il de l'analepse de la page 428 («soudain il retrouva en lui»...) qui mêle au souvenir de ses haltes rurales ses déambulations effectives dans la campagne bretonne, jusqu'à rendre problématique le partage des éléments qui appartiennent au passé ou au présent. La continuité thématique aussi bien que sémantique (le train que l'on vient de quitter pour se perdre dans la campagne aérée par le vent, «l'éclairage changeant d'un ciel de nuages, passant sans résistance du soleil à l'ombre» *La Pr.*, pp. 428-429) est favorisée par l'usage grammatical du couple imparfait/plus-que-parfait qui joue à la fois sur la valeur aspectuelle des deux temps (imperfectif/perfectif/duratif) et sur la perspective de locution qu'ils inaugurent : il ne s'agit pas seulement d'établir un parallèle entre les niveaux du présent et du passé, mais de dessiner une continuité temporelle qui s'affirmera au fil des analepses. Lorsque Simon se met à rêver sur les noms de lieux-dits rencontrés au hasard du chemin (*La Pr.*, pp. 430-432), il est impossible au lecteur de faire la part du souvenir et de la réalité présente, et cette impossibilité se manifeste de manière spectaculaire par une simplification extrême de la syntaxe gracquienne, associée à la neutralisation des perspectives par l'usage du présent (degré zéro de la perspective de locution selon Weinrich). Les phrases complexes deviennent des phrases simples jusqu'à se réduire à la cellule nominale (où la disparition du verbe, porteur des marques temporelles les plus lisibles, relaie par la forme cette indifférenciation du présent et du passé exprimée par le texte), éclats de mémoire mêlés aux bribes de la description, fragments du passé échappés à la conscience qui se souvient pour s'affirmer dans leur indépendance, sans arrière-plan, sans perspective autre que celle d'un récit débarrassé de ses contraintes temporelles, abandonné aux sautes brusques du regard descriptif... ou à ceux de la mémoire?

On le soupçonne facilement à la lumière de ce qui vient d'être dit, l'appareil des temps verbaux joue un rôle essentiel dans l'articulation des anachronies sur la ligne principale de l'action. Le plus souvent, il remplit sa fonction démarcative grâce à laquelle le lecteur évolue parmi les différents niveaux du temps sans perdre de vue le plan originel dont émergent les souvenirs ou projections les plus divers; mais le texte peut jouer aussi sur les attentes contrariées du lecteur, introduisant des présents impromptus dans ce qui semblait être une remémoration du passé (c'est l'exemple que je viens d'étudier), ou jouant avec les différentes valeurs de l'imparfait pour neutraliser l'opposition du présent et du passé. Un autre exemple peut illustrer ce glissement des temps verbaux qui va de pair avec celui des niveaux, différent des exemples précédents en ce qu'il met en jeu l'une des plus amples prolepses du texte gracquien (*La Pr.*, pp. 448-449). Le conditionnel (temps de la perspective anticipée, dans un système au passé) indique clairement au lecteur le changement de niveau qui vient de s'opérer dans le texte et la conscience du personnage. Pourtant, au bout de quelques lignes intervient un présent («Le vent cesse» *La Pr.*, p. 448) qui rabat la perspective sur une information de degré zéro, sorte de vérité générale qui ne bouleverse pas tout à fait la focalisation anticipatrice du personnage mais déporte légèrement le texte vers un ailleurs où Irmgard ne pose plus en reine. Cet ailleurs s'affirme de plus en plus dans les phrases descriptives qui s'enchaînent, où les paysages de la presqu'île remplacent peu à peu le visage de l'aimée. D'abord rattachées à la prolepse principale par l'utilisation du conditionnel («ce serait seulement la campagne» *La Pr.*, p. 448) ces phrases gagnent leur indépendance jusqu'à donner l'illusion que l'on rejoint le présent du personnage, traversant en voiture les villages disséminés dans la campagne bretonne («la lumière glisse longuement sur les dures façades grises et comme empoussiérées – et on voit saillir seulement, brandi au bout de sa tringle, le double cornet rouge du bureau de tabac.» *La Pr.*, p. 449). Irmgard se trouve du reste entraînée dans ce basculement du texte vers une perspective autre («le visage auprès de soi sort à peine de l'ombre» *La Pr.*, p. 449) et l'on est proche d'assister à un phénomène d'hallucination narrative par laquelle une anachronie perd peu à peu de son statut proleptique pour se fondre dans un présent rattaché potentiellement aux déambulations du personnage/focalisateur, sans qu'il soit permis de lui assigner un cadre circonstanciel précis. Les niveaux temporels, nettement délimités à l'origine de la prolepse, tendent ainsi

à se pénétrer mutuellement jusqu'à «la création d'un milieu homogène, d'un éther romanesque où baignent gens et choses et qui transmet les vibrations dans tous les sens.[128]»

On peut élargir la remarque qui précède à l'ensemble de la nouvelle, et jusqu'aux autres œuvres de Julien Gracq, lorsque l'on en vient à traiter des phénomènes de déréalisation dans le domaine temporel. Celle-ci ne peut prendre son essor qu'à partir d'un cadre (historique, calendaire, chronique...) précis, empêchant de la confondre avec ces procédés clairement perturbants qui caractérisent, par exemple, la technique narrative des écrivains du Nouveau Roman. La logique de la déréalisation ne s'inscrit pas dans une logique de la rupture, et c'est en cela qu'elle peut passer inaperçue (mais non imperceptible...) dans le cadre d'une lecture en progression. Ainsi, le lecteur de *La Presqu'île* ne peut pas perdre pied dans un texte qui marque son déploiement temporel par des repères chroniques d'une précision incontestable; le terme de l'histoire constitue un horizon trop net pour être véritablement perdu de vue à l'occasion de stratégies narratives déstabilisantes. Toutefois, la présence d'un cadre temporel indéfectible ne peut empêcher les procédés déréalisants de jouer à l'intérieur de ses limites, et ce, de manière très variée. L'une des principales circonvolutions déréalisantes de la stratégie narrative gracquienne consiste à mettre en concurrence les lignes temporelles de l'histoire et du récit, les perspectives interne (du personnage) et externe (du lecteur), afin de mettre en place une dimension temporelle qui n'est jamais en accord avec elle-même, jouant de la vitesse du récit pour contrer les effets d'une dilatation trop grande ou de la fuite acharnée du temps, telles que peut les percevoir Simon, étirant le temps cosmique et la manne prodigue d'une lumière persistante jusqu'aux limites de la vraisemblance afin de contrer l'inéluctable linéarité de l'axe chronique qui structure le texte. Mais la déréalisation peut aussi emprunter une voie plus connue, que l'on avait pu cerner dans l'articulation des niveaux narratifs d'*Un Beau Ténébreux*, à savoir le glissement imperceptible d'un niveau à l'autre qui entretient dans l'esprit du lecteur une certaine confusion quant au niveau temporel où se situe le récit. Ce phénomène est particulièrement flagrant dans *La Presqu'île* qui joue à l'envi des possibilités «anachroniques» de la narration pour laisser vaguer la conscience de son

[128] J. Gracq, *Lettrines*, p. 150.

personnage au fil de ses souvenirs et autres anticipations d'un futur proche. La déréalisation intervient au moment où le texte acquiert une liberté telle, par rapport au système contraignant des temps verbaux, qu'il parvient à transcender les perspectives de locution traditionnelles pour que se rencontrent enfin le passé, le présent et le futur dans un amalgame difficile à situer, qui n'est pas sans faire songer à la durée qualitative pure telle que décrite par Bergson[129]. De même, le texte jouera sur les frontières sémantiques qui séparent les analepses ou prolepses de la ligne diégétique principale pour faire trembler (sans le déstabiliser totalement) le bel ordonnancement chronologique du récit : la narration cherchera une nouvelle fois à assurer d'une main la succession des segments temporels du récit, en ébranlant de l'autre la stabilité d'un édifice fondé sur la séparation très nette du présent, du passé et du futur. Au final, la déréalisation est une stratégie textuelle qui, pour être souterraine, n'en est pas moins efficace, agissant sur la lecture par l'entremise d'un temps que l'on peine à se refigurer, à l'instar de Simon qui voit le soleil descendre en face du port de Kergrit : «Si lentement?... Si vite? Qui peut le dire? Tout est mêlé, tout est ensemble dans cette fuite acharnée.» (*La Pr.*, p. 457) Fuite acharnée de l'histoire vers le train de 19h53, fuite acharnée du lecteur vers la dernière phrase qui mettra un point final à la nouvelle, (con)fusion des niveaux et coprésence des lignes temporelles qui bouleversent les perceptions de Simon en même temps que celles du lecteur : plus que jamais se rejoignent ici deux expériences temporelles, l'une interne (du personnage), l'autre externe (du lecteur), qui favorisent l'effusion de la déréalisation dans le texte gracquien, sans la révéler d'emblée au sein même d'une économie de la progression[130].

---

[129] Bergson oppose de fait une vision du temps conçu le plus souvent «sous la forme d'un milieu indéfini et homogène», qui «n'est que le fantôme de l'espace obsédant la conscience réfléchie» et cette «pure durée [qui] pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis» (dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, pp. 75 et 78).

[130] Pour en finir avec les phénomènes de déréalisation d'ordre temporel, rappelons cette phrase de Julien Gracq à propos de Marcel Proust, dont il dit qu'il fait «toucher du doigt avec malaise le caractère instable et ambivalent de la matière de tout récit, mais encore il livre les éléments de son ouvrage à peu près dans l'état où la continuité brute des séquences d'un film est livrée au monteur qui déroule ou stoppe à volonté le courant des images, remet le film en route à l'envers, voit se succéder deux, trois, quatre réduplications d'une même scène à peine subtilement différentes, déréalisation double et libératrice, incomparablement stimulante, de la matière romanesque et du temps.» (dans *Lettrines II*, p. 303) Cette phrase fait un clin d'œil trop explicite au concept central de ma recherche pour ne pas m'interroger sur ses implications. De fait, la déréalisation proustienne diffère de celle de Julien Gracq (telle que je tente de la définir) en ce qu'elle tend à la déstructuration chronologique dont vont s'inspirer nombre d'écrivains de la modernité, quand la fiction gracquienne tourne le dos à cette déstructuration pour subvertir de manière plus souterraine (mais non moins efficace) une organisation temporelle en apparence très classique (Gracq avoue, dans un entretien

accordé à Jean Roudaut, qu'il «respecte dans [s]es ouvrages de fiction, l'écoulement normal du temps, parce que cela [lui] est naturel, tout simplement.» dans *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1224).

ANNEXE DU CHAPITRE III :
L'EMPLOI DU TEMPS DE SIMON DANS *LA PRESQU'ÎLE*

Simon dans la salle d'attente de la gare. Allume une cigarette et «se plant[e] devant une affiche».

12h53
Simon se dirige vers la porte et regarde le train entrer en gare.
Simon sort de la gare, met sa voiture en marche, remonte «la rampe qui mène à la ville» de Brévenay. Traversée de Brévenay.
Simon s'engage sur la route de la côte de Perle, se gare sur l'accotement pour réfléchir, redémarre et se remet à rouler.
Arrivée au relais de Pen-Bé. Simon s'installe pour manger, feuillette un magazine. Déjeuner. Rêverie. Café. Regards par la fenêtre.
Départ. «Sur la grande route de Bretagne»... Arrêt sur le bas-côté : que faire? Simon allume une cigarette et regarde la carte. Se remet en route.
Arrivée à Pont-Réau. Simon s'arrête pour acheter du savon. Boit un café à la terrasse d'un bar.

15h
Simon se remet en route et prend la route de Kergrit. Rêverie sur les noms de lieux.
Traversée de Sainte-Croix-des-Landes.
«Pendant un long moment il roula», «Il lança la voiture à toute sa vitesse».
Traversée de Saint-Clair-des-Eaux. Arrivée dans le Marais Gât.
Simon arrête sa voiture et «marcha un moment le long de la route». «Simon s'assit un moment sur une borne» : les souvenirs liés à Irmgard affluent à sa conscience.
[Ellipse : Simon se remet en route]
Sortie du Marais Gât. Traversée de Malassac, «il tourna un moment, désorienté, dans les ruelles, et arrêta enfin sa voiture». Simon fait quelques pas dans la grand-rue, tourne autour de l'église. Entre dans une épicerie pour demander son chemin.
Simon reprend la route, «il s'arrêta un moment dans un bois». Revient sur ses pas en marchant. S'engage dans une allée qui monte jusqu'à une esplanade vide. Fait «assez lentement» le tour des ruines d'un manoir.
[Ellipse : Simon se remet en route]
Traversée de Blossac. Simon rate un embranchement, revient en arrière pour prendre le chemin de la côte.
«Il arrêta sa voiture et fit quelques pas sur l'herbe trempée».
Simon se remet en route. Traversée de Pen-Run. Il s'arrête, marche «sur le sentier en corniche» jusqu'à la dernière villa, revient par une ruelle «qui longeait l'arrière des villas».
Simon se remet en route, s'arrête de nouveau, s'assoit sur la crête d'une maçonnerie et regarde le sable. Rêverie sur Irmgard.
Simon se remet en route, «pressa son pied nerveusement sur l'accélérateur».

16h
Embranchement. Simon prend la route de Kergrit en s'allumant une cigarette.
Traversée de Saint-Rolf.
Arrive en vue de La Gacillais. Contourne le petit port et prend un raccourci pour rejoindre la route de Kergrit. Plus que quelques kilomètres à faire.
«Il arrêta sa voiture un moment avant d'entrer dans Kergrit».
[Ellipse : Simon se remet en route]
Arrivée à Kergrit. Simon gare sa voiture et s'allume une cigarette.

17h
Simon prend une ruelle et se dirige vers le port. Flânerie.
Débouche sur le quai. S'arrête, regarde, se remet à marcher, arrive devant l'Hôtel des Bains. «Simon attendit longtemps devant le bar abandonné.» S'assoit dans un fauteuil de bar.
[Ellipse : il loue une chambre et monte dans sa chambre]
Simon défait sa valise.
Simon ressort dans la rue et marche.

17h20
Simon achète un journal et le jette un peu plus loin. Il achète des fleurs et revient à l'hôtel.
Simon dispose les fleurs dans un vase. S'allonge sur le lit et écoute les bruits. Il songe à Irmgard. Se lève et s'accoude au balcon. Referme la fenêtre, accroche des vêtements dans la penderie. Dernier coup d'œil sur la chambre avant de sortir.
Simon sort de l'hôtel, revient vers sa voiture et se remet en route. Roule «lentement» et prend la route de Coatliguen. «Il pressa l'accélérateur».
Arrivée à Coatliguen. Simon range sa voiture et se balade dans les ruelles. Rebrousse chemin vers la porte de la ville. S'assoit à un café et regarde la place.

18h23
Simon laisse vaguer son imagination.
[Ellipse : Simon se remet en route]
Simon «lança la voiture de toute sa vitesse». Arrive en vue de l'île d'Eprun, s'engage dans une route de terre et roule «doucement sur le chemin de ronde».
«Simon arrêta quelques instants sa voiture pour écouter».
Simon se remet en route, allume une cigarette. «Il avait réduit sa vitesse».
Simon parvient dans les «corons de briques où logeaient les ouvriers de la raffinerie».
Après le village ouvrier, il arrête sa voiture et consulte la carte. Fait demi-tour pour reprendre la direction de Brévenay par un embranchement qu'il a manqué.
Simon gare sa voiture, marche le long de la route, prend un chemin de terre qui monte vers un petit bois, parvient sur la crête. S'accoude à la barrière d'une haie et observe une maisonnette. Il écoute chanter une mère et sa fille.
Revient vers la voiture et se remet en route.

19h23
Simon arrive à Brévenay. Il s'arrête dans une ruelle. Reste dans sa voiture en écoutant la nuit. Se remet en route vers la gare. S'arrête sur la place de la gare.

19h43
Simon marche «le long du sentier qui bordait la voie à droite».
Simon revient vers la gare en voyant la lumière des quais s'allumer.

CHAPITRE IV :

DÉRÉALISATION ET REPRÉSENTATION

«...deux yeux grands ouverts apparus sur le mur nu désancraient la pièce, renversaient sa perspective...»
Le Rivage des Syrtes, p. 645

I) MISE AU POINT DE L'APPAREIL TERMINOLOGIQUE

Les différents niveaux identifiés dans les chapitres précédents, qui m'ont permis de dégager certains procédés de déréalisation mis en branle par le texte gracquien et l'expérience de la lecture, présentaient le mérite appréciable d'avoir déjà été théorisés par d'éminents spécialistes (en ce qui concerne les niveaux de la narration) ou d'offrir une représentation spatiale du temps aisément intégrable à l'analyse, parce que répondant à une nécessité terminologique cernée depuis longtemps par le discours philosophique. En revanche, le domaine que j'aborde dans ce nouveau chapitre exige une mise au point *stricto sensu*, introduisant dans la réflexion la notion problématique (et, à ma connaissance, informulée comme telle) des *niveaux de la représentation*. Cette mise au point s'avère d'autant plus nécessaire qu'elle doit me conduire sur des brisées diverses (récits de rêve, mise en abyme, intertextualité...) qu'une simple citation à comparaître ne pourrait suffire à rendre praticables. Ce faisant, fidèle à la stratégie qui a informé ma démarche jusqu'ici, je mettrai à nu mes partis pris méthodologiques pour laisser jouer le texte gracquien à l'intérieur de cet appareil terminologique préalablement construit.

Au centre de la réflexion, donc, la question de la représentation, notion complexe s'il en est (et que je n'aurai pas la prétention de débrouiller en quelques pages) puisqu'elle s'articule à celle, connexe, de phénomène par laquelle s'ouvre un pan immense de la réflexion philosophique, intéressée à découvrir les conditions de notre connaissance (où les interrogations des sceptiques de l'Antiquité tendent la main aux métaphysiques cartésienne et kantienne pour s'épanouir dans la phénoménologie husserlienne). Si l'on s'en tient, comme assise préalable, aux définitions courantes du dictionnaire, une première difficulté ne manque pas de surgir, qui confond sous la même bannière l'acte même de la représentation (c'est-à-dire «le fait de rendre sensible – un objet absent ou un concept – au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe», selon les termes du *Petit Robert*) et le produit de cet acte («image, figure, signe qui représente»). Une autre difficulté inhérente à l'emploi courant du terme réside dans sa pertinence pluridisciplinaire qui l'ouvre sur le domaine de la littérature, bien sûr, mais aussi de la peinture et de l'art dramatique où il acquiert des connotations spécifiques, propres à égarer l'analyse. Enfin, dans la perspective théorique qui m'occupe en particulier,

s'ajoute à ces inconvénients sémantiques une complication conjoncturelle, directement issue d'une tendance moderne à vouloir traduire le concept aristotélicien de *mimésis*[1] par celui de représentation. Comme si les implications polysémiques traditionnelles ne suffisaient pas à embarrasser notre appréhension spontanée du concept, il faut que s'y reverse encore une problématique controversée, celle du rapport mimétique (postulé comme tel par Aristote) entre la littérature et la réalité.

Essayons de contourner ces obstacles, ou tout au moins d'atténuer les inquiétudes soulevées par cette énumération non exhaustive des ambiguïtés définitionnelles de la représentation. Et en premier lieu, commençons par la question de la *mimésis*, la plus lourde de conséquences pour une problématique d'ordre littéraire, comme celle qui nous concerne ici. La filiation directe avec la *mimésis*, imposée par des traducteurs soucieux de saisir au plus près la pensée aristotélicienne, ne doit pas être perçue comme une entrave, mais bien comme un précieux signal par lequel se mobilise à nouveau le questionnement qui avait présidé à mon approche initiale de la déréalisation, celui de son rapport à la réalité (il n'y a pas de dé-réalisation possible sans un rapport préalable à une certaine forme de réalité, définie dans le premier chapitre à l'intersection du texte et de l'expérience lectorale). Ainsi pouvons-nous avec confiance envisager une affinité particulière entre les concepts de «déréalisation» et de «représentation», qu'il reste néanmoins à cerner davantage. Dans les deux cas se dégage une idée essentielle, celle de la mise en relation ou du rapport qui établit une structure minimale binaire (minimale parce qu'elle n'exclut pas un fonctionnement ternaire, comme nous le verrons plus loin) articulant ce qui est rapporté et ce à quoi l'on se rapporte. Dans le cas de la représentation, la mise en relation s'exerce sur un objet de départ, à savoir ce qui est représenté, et un objet d'arrivée... à savoir ce qui est représenté! On le découvre ici, la langue ne nous est pas d'un grand secours pour dissiper des ambiguïtés que reconduit la grammaire. Il me semble que cette incapacité discriminatoire de la langue puise en partie son origine dans la confusion évoquée plus haut entre la représentation/processus et la représentation/produit, qui informe la définition du dictionnaire : l'objet de départ est *ce qui est représenté* du point de vue dynamique de la représentation/processus, quand

[1] C'est, par exemple, le parti pris de R. Dupont-Roc et J. Lallot dans leur traduction de la *Poétique* publiée au Seuil en 1980.

l'objet d'arrivée est *ce qui est représenté*, envisagé comme le produit final issu de ce processus. Pour lever cette ambiguïté malheureuse, je prendrai le parti d'utiliser le terme de représentation dans son acception seconde (celle du produit), à moins de préciser en toutes lettres que je l'infléchis temporairement vers l'acception dynamique du processus. J'opposerai donc la représentation à l'objet de référence, le représenté, sur lequel porte un processus transformationnel que j'éviterai de synthétiser sous le terme homonymique imposé par le dictionnaire.

Dans la perspective terminologique qui est la mienne, introduire le concept de «niveau de la représentation» dans le raisonnement, c'est voir se dessiner en filigrane le niveau du représenté à partir duquel agira le processus transformationnel d'où émergera la représentation. Se dessine de la sorte un échelonnement des niveaux qui renvoie au modèle platonicien évoqué dans le premier chapitre; toutefois, il faut se rappeler que je me suis recommandé d'une mise entre parenthèses des conséquences ontologiques d'un tel modèle pour mieux me concentrer sur la dimension poétique d'un échelonnement des niveaux. Ce faisant, il est indispensable de résister à la tentation axiologique traditionnelle qui marquerait le niveau du représenté d'un signe hiérarchiquement supérieur à celui de la représentation, faisant dépendre cette dernière d'un objet qui aurait préséance ontologique sur elle. En matière de littérature, la question des niveaux se pose moins en termes de hiérarchisation ontologique que d'antériorité temporelle[2], puisque le représenté s'inscrit toujours dans un rapport d'antériorité relativement à sa représentation, si l'on considère les deux objets du point de vue du processus transformationnel qui les unit. En revanche, considérés de manière stable une fois le processus achevé, l'antériorité théorique qui subordonne la représentation au représenté peut être concurrencée par l'axe temporel que trace dans le texte la progression linéaire du lecteur. Ainsi, il est aisé de concevoir une œuvre littéraire (ou cinématographique) qui s'ouvrirait sur des descriptions/actions relevant provisoirement, selon le point de vue du lecteur, du niveau du représenté avant

[2] Dans une optique qui n'est pas si éloignée de la mienne puisqu'elle traite des rapports entretenus par le récit de rêve avec le récit-cadre où il est inclus (nous verrons plus loin que le récit de rêve constitue l'un des niveaux de la représentation du texte gracquien), Jean Bellemin-Noël affirme que le texte du rêve n'a pas un statut différent du reste du texte dans la mesure où «le texte littéraire n'a ni premier plan ni second plan [...] : tout s'y présente avec la même valeur sur la même surface, – et l'espace où l'on écrit assume à cet égard une fonction symbolique : il doit être plat.» (dans «Psychanalyser le rêve de Swann», pp. 468-469) Cette mise à plat de l'espace littéraire entraîne par là même une mise à plat des niveaux de la représentation qui doivent s'organiser selon une logique différente de la simple hiérarchie traditionnelle.

que le texte (le film) ne rétablisse la logique productive ayant présidé à la constitution des niveaux : ce que l'on avait cru appartenir au niveau fondateur (parce qu'antérieur) du représenté n'était en fait qu'une représentation (rêve, peinture, pièce de théâtre...) apte à brouiller les données fondamentales de la réception. La déréalisation joue dans ces zones troubles où l'antériorité théorique du représenté est contredite pour un temps par celle, effective, de la représentation sur l'axe chronologique de la lecture, phénomène sans doute marginal au vu des exemples concrets que nous offrent la littérature et le cinéma, mais qui n'insiste pas moins sur l'absence d'une axiologie ontologique par laquelle le niveau du représenté *dominerait* nécessairement celui de la représentation. Ne perdons pas de vue qu'en matière de littérature, la notion d'antériorité ne trouve son efficace que dans l'expérience lectorale où la hiérarchie théorique qui s'établit entre un avant et un après peut être remise en cause par les aléas de la progression-découverte à l'intérieur du texte littéraire.

Réglons enfin, pour en finir avec ces inquiétudes préliminaires soulevées par le concept de représentation, la question de son utilisation pluridisciplinaire qui menacerait l'unité d'un raisonnement axé sur le texte littéraire proprement dit. Encore une fois, il n'est pas interdit de transformer confusion potentielle en richesse effective, considérant les voies de l'analyse qu'ouvrent à nous les différents domaines où s'applique le terme de représentation. J'ai déjà cité plus haut quelques-uns de ces domaines, parmi lesquels la peinture et l'art dramatique, spontanément acceptés comme matières à représentation. Ainsi, lorsque je considérerai les niveaux de la représentation à l'œuvre dans le texte gracquien, serai-je amené à tenir compte des représentations picturales qui s'y inscrivent de façon récurrente, selon des modalités fort diverses[3]. En revanche, je demeurerai prudent quant à l'exploration confiante du motif théâtral introduit dans le texte par la notion de représentation dramatique, malgré (ou à cause de) l'évidence thématique de l'œuvre gracquienne dans ce domaine[4] : en plus de conjuguer inévitablement le dynamisme du *work in progress* et le statisme de l'objet fini une fois considéré dans sa

[3] L'étude qui prime dans ce domaine, et à laquelle il sera fait plusieurs fois allusion, est celle de Bernard Vouilloux, *De la Peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, publiée en 1989.

[4] Annie-Claude Dobbs a placé ce thème de la représentation théâtrale au centre de son étude *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, mais on le retrouve également traité de manière ponctuelle dans les études de Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq* (pp.

totalité (confusion que j'ai tenté de contourner plus haut pour les besoins de l'analyse), la représentation théâtrale charrie avec elle tant de connotations liées aux faux-semblants et à l'irréalité[5] que l'on devine les risques encourus par la notion de déréalisation au contact d'une telle notion. Indépendamment des modalités de son inscription dans le texte et des conditions de son appréhension par le lecteur, le motif de la représentation théâtrale serait en lui-même déréalisant de par le signe négatif qu'il accole aux personnages et événements mis en scène, perception spontanée que toute mon analyse s'est appliquée à nuancer, voire à contredire jusqu'à maintenant. Il sera donc nécessaire de préciser en quoi la notion de représentation théâtrale disséminée dans l'œuvre gracquienne échappe en grande partie aux procédés de déréalisation proprement dits pour mieux cerner en creux le concept central de ma démarche.

La levée de ces quelques ambiguïtés définitionnelles inhérentes à la notion de représentation (ou plutôt : l'une des manières possibles de les assumer sans trahir la pertinence du raisonnement) m'a donc permis d'établir une dualité fondatrice entre niveau(x) de la représentation et niveau du représenté, dualité qui sous-tendait déjà la définition du Dictionnaire philosophique Lalande pour lequel représenter, c'est «correspondre à quelque chose d'autre, en être le signe, le symbole ou le terme corrélatif[6]». À la précision relative du produit de la représentation («signe», «symbole» ou «terme corrélatif») fait écho le vague référentiel du représenté, ce «quelque chose d'autre» que la pudeur désignative signale à l'analyste soucieux de fonder sa problématique sur une assise stable. Quel est donc, dans la perspective qui sera la mienne au cours de ce chapitre, le niveau du représenté, si gênant à cerner d'un terme précis par le philosophe lexicographe? Je prendrai le parti de désigner ainsi la réalité diégétique telle que définie dans le premier chapitre, à savoir celle que construit le texte en étroite collaboration avec le lecteur, son répertoire et son horizon d'attente évolutif selon les promenades inférentielles qui se dessinent au cours de sa lecture-en-progression. Une fois

---

254-265), de Michel Murat, *Julien Gracq* (pp. 77-81), et dans l'article de Ross Chambers «La perspective du balcon : Gracq et l'expérience du théâtre».

[5] Selon Anne Ubersfeld, «[l]a caractéristique de la communication théâtrale, c'est que le récepteur considère le message comme non réel ou plus exactement comme non vrai. [...] Tout ce qui se passe sur la scène (si peu déterminé et clôturé que soit le lieu scénique) est frappé d'irréalité.» (dans *Lire le théâtre*, p. 42)

[6] A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p. 922.

énoncé ce parti pris, il me faut bien sûr répondre aux objections légitimes soulevées par cet arbitraire, et d'abord celle qui consisterait à proclamer l'égalisation des statuts respectifs des représentations intradiégétiques et de la réalité diégétique proprement dite, pouvant elle-même se poser en termes de représentation (c'est la tradition aristotélicienne, revitalisée par ses traducteurs modernes, qui nous y invite). De plus, si l'on met cette égalisation des statuts en regard de l'équation postsaussurienne du «tout est langage» dans le domaine de la connaissance humaine, il est aisé de constater que le niveau du représenté flotte à bon droit dans le vague des définitions puisqu'il navigue entre deux abîmes : d'un côté la conception mimétique traditionnelle qui verrait dans la réalité diégétique du roman une copie (une représentation) plus ou moins déformée du monde, et de l'autre l'indifférenciation généralisée qui rendrait impossible notre fuite hors du cercle des représentations[7]. Ces deux conceptions, pour valables qu'elles puissent être dans le cadre épistémologique qu'elles se sont fixées, ne doivent pas nous conduire au renoncement : en-deça de la hiérarchisation ontologique réalité/littérature où je me situe, il n'y a pas lieu de s'offusquer du parti pris selon lequel la réalité diégétique est ce «quelque chose d'autre» qui admette la représentation pour corrélat, puisque j'entre de plain-pied dans le domaine de la poétique; de même, s'il est permis de s'abandonner au vertige d'une régression abyssale des représentations qui rendrait caduc le niveau du représenté, il est aussi loisible de fixer une limite temporaire à cette régression abyssale pour permettre l'émergence d'un discours qui ne se contenterait pas d'enregistrer sa propre vanité, sinon sa propre déliquescence. Entre les deux abîmes qu'ouvrent sous les pieds du chercheur le réalisme ontologique et le logocentrisme conquérant, la seule assiette stable qui lui permette de discourir sur la représentation est celle qu'il se fixe en toute humilité (c'est-à-dire conscient des limites de son discours), en même temps qu'avec orgueil (il pose les fondements de son propre discours): peu importe que

[7] Ce dogme du «tout est langage» posé en termes de régression abyssale, de cercles de représentations imbriqués les uns dans les autres, est hérité de postulats déconstructionnistes tels que Derrida les cerne dans son article «Parergon», où il essaie de répondre à la question suivante : qu'est-ce que l'art ? Très vite, Derrida constate que parler d'art, c'est enfermer son discours dans le cercle du philosophique, c'est obliger l'esprit à se pencher sur lui-même, sur «le produit de sa propre production», double mise en abyme (par inclusion *et* spécularité) par laquelle s'exprime le vertige du système derridien. Ainsi, l'art n'est qu'un cercle à l'intérieur du grand cercle qu'est l'esprit, et «la fin de l'art, et sa vérité, c'est la religion, autre cercle dont la fin, la vérité, aura été la philosophie, etc...». Ou encore : «la philosophie de l'art est donc un cercle dans un cercle de cercles.» (voir *La Vérité en peinture*, pp. 31-32)

l'univers inaccessible et/ou illimité comprenne (et limite) les postulats de mon système si, par la force de la pensée réflexive, je le comprends...

Plus embarrassante serait l'objection selon laquelle il est abusif de séparer le niveau du représenté, conçu comme celui de la réalité diégétique, des niveaux de la représentation intratextuels quand ces derniers constituent à part entière des éléments appartenant à cette même réalité diégétique : y a-t-il encore un sens à distinguer le représenté de sa représentation quand les niveaux dont ils émergent sont compris dans un rapport inclusif l'un de l'autre? Cette interrogation légitime doit m'amener à éclaircir certains points qui aideront à préciser mes choix terminologiques. En particulier, si l'on considère que la représentation fait signe dans le texte littéraire où elle surgit, son fonctionnement peut être envisagé sous un angle double : dans la chaîne de signifiants que constitue le texte, la représentation, par exemple picturale, est un signifiant parmi d'autres au même titre que les éléments de la réalité diégétique, rendant inévitable une égalisation théorique qui ébranlerait la notion de niveaux. En revanche, si on la considère du point de vue du signifié, la relation qui s'établit est plus complexe puisqu'elle renvoie à un représenté qui peut être absent de la diégèse (le modèle de la représentation picturale) mais elle acquiert un sens par rapport à une réalité diégétique que creuse cette absence. La mise en relation des signifiés se fait donc sur la base d'une contiguïté textuelle (qui irait dans le sens de l'égalisation des signifiants) en même temps que d'une obliquité plus ou moins accentuée par laquelle s'établit une distance qui redonne une certaine assise à la distinction des niveaux. Surtout, ce fonctionnement plus complexe des signifiés doit attirer notre attention sur un aspect fondamental de la question, à savoir le risque potentiel d'une confusion entre *représenté* et *niveau du représenté*. C'est sans doute de cette confusion que surgissent les principales réticences à une équation du niveau du représenté avec la réalité diégétique du texte littéraire : lorsque l'on critique cette équivalence sur la base d'une inclusion de la représentation à l'intérieur de la réalité diégétique, on fait l'erreur de mettre en relation des catégories qui ne fonctionnent pas sur le même plan, celle de la représentation proprement dite et celle du *niveau* du représenté. Le niveau de la représentation a une existence et un fonctionnement distincts du niveau du représenté dans la mesure où il fait intervenir un terme (dans mon exemple, le modèle de la représentation picturale) qui nous déporte le plus souvent vers les marges de la diégèse.

Le niveau du représenté, c'est cet espace de signification que creuse la représentation par l'introduction d'un élément tiers dont la présence aimante les éléments de la diégèse, que son absence (plus fréquente) fait rayonner jusque dans les confins de la marge. À la stabilité du niveau de la représentation, héritant de la plénitude propre à un objet fini/produit, fait contrepoids la mouvance du niveau du représenté, creusé par des signifiés fuyants, en perpétuelle décomposition/recomposition dans l'espace rescriptural du lecteur.

Au-delà de la distinction nécessaire établie entre le représenté et son niveau, l'objection légitime à laquelle je m'efforce de répondre met le doigt sur un autre point important : considérée du point de vue de sa production autant que de sa finitude, la représentation subit une attraction irrésistible de la part du niveau dont elle émerge (dont l'origine est à rechercher sans doute dans le privilège de l'antériorité théorique que nous avons identifié précédemment) qui pouvait faire douter les sceptiques de la pertinence d'une distinction des niveaux, résolue en confusion. Avant de me prononcer sur cette confusion des niveaux (formule qui n'est pas sans faire écho à certains aspects de l'analyse qui a été menée jusqu'à présent...), je voudrais d'abord insister sur le fait que l'attraction potentielle exercée par un niveau sur l'autre met surtout en valeur le rapport inclusif qui les unit. Bien loin d'apparaître comme une tare dans le raisonnement, ce rapport inclusif qui sous-tend les niveaux de la représentation et du représenté permet de reconsidérer mon modèle en termes de structure englobante et de structure englobée. Cette structure en abyme ne doit pas faire craindre le retour, par une porte dérobée, de la hiérarchisation implicite que j'avais pris soin de cerner dans les prémisses de mon raisonnement : sur le strict plan de la poétique, il n'y a aucun sens à parler d'une quelconque supériorité d'un niveau sur l'autre, mais il est nécessaire de considérer que structure englobante et structure englobée sont prises dans un rapport d'interdépendance qui décourage à juste titre toute tentative d'axiologisation hiérarchique. Quant à la crainte de confusion qui motivait les inquiétudes relatives à un modèle inclusif (où le(s) niveau(x) de la représentation serai(en)t inclus dans le niveau du représenté, au risque de ne plus pouvoir établir l'un envers l'autre des frontières stables), elle me semble injustifiée dès lors que l'on introduit dans le raisonnement la notion essentielle du cadre.

«La représentation, c'est cela : quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre : du tableau, du livre, de l'écran[8]». Lorsque Roland Barthes écrit cette phrase, il a en tête une dichotomie précise qui opposerait la figuration à la représentation : la première se lit «dans le profil du texte[9]», dans son filigrane, serait-on tenté de préciser, et son mode d'apparition est l'obliquité, l'indirection; la seconde est «*une figuration embarrassée*[10]» qui s'épanouit dans un espace cerné et dont la signification se restreint au cadre qui lui est assigné. Au-delà de cette dichotomie barthésienne dont la nature idéologique est renforcée par le discours dont elle émerge, qui met l'accent sur la dignité du plaisir procuré par le texte aux *happy few* susceptibles de l'apprécier, il m'importe ici d'insister, à la suite du critique français, sur le tracé-cadre qui contient (au double sens de «renfermer» et de «réprimer») la représentation et lui désigne un extérieur[11]. Par là même, il apparaît moins légitime de redouter une confusion des niveaux du représenté et de la représentation sur la base d'une appartenance commune à la réalité diégétique, puisqu'est censée être apparente la ligne qui les sépare. Cette façon d'inclure la représentation dans un cadre qui dessinerait la limite avec une représentation d'ordre supérieur (le niveau du représenté choisi comme fondement du processus transformationnel qui m'intéresse) nous rapproche davantage de cette conception entrevue plus haut qui mettait en évidence la structure en abyme des niveaux. De fait, il sera accordé, dans ce chapitre, une attention particulière aux phénomènes de mise en abyme dont je voudrais ici rappeler (en les précisant) quelques traits.

Si la mise en abyme n'a pas attendu le Nouveau Roman pour pénétrer la vaste sphère des arts en général (et de la littérature en particulier), du moins s'est-elle épanouie au vingtième siècle dans la pratique d'écrivains soucieux de lui asseoir une légitimité poétique qui n'avait pas encore trouvé matière à s'exprimer... et d'abord pour la raison simple que «l'enfant» n'avait pas encore été baptisé! Il avait fallu qu'André Gide prenne l'initiative d'un acte doublement fondateur (de nomination et de définition), posé dans

---

[8] R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 90.
[9] *Ibid.*, p. 88.
[10] *Ibid.*, p. 89.
[11] Il faut souligner que cet «extérieur» diffère, selon qu'il est inféré du discours théorique barthésien ou de mon propre discours. Le cadre que dessine le critique français se confond à l'ultime frontière qui sépare le livre (le tableau, le film) de la réalité empirique à laquelle appartient le lecteur (le spectateur). Au contraire, en postulant l'existence d'un cadre qui contienne la représentation, je me situe toujours dans les limites de

son *Journal* de 1893, pour voir surgir dans le champ de la réflexion contemporaine une notion demeurée jusque là à l'état de vague conscience théorique, mal stabilisée par un métalangage déficient. Encore faut-il préciser que l'adoption théorique du nouveau terme ne s'est pas faite d'un seul coup puisqu'il a fallu attendre les exégètes de Gide, puis les poéticiens du Nouveau Roman (Jean Ricardou en tête) pour que s'amorce une véritable discussion. Mais l'avancée décisive dans le domaine de la mise en abyme a été réalisée par Lucien Dällenbach qui publiait, en 1977, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, synthèse habile des propositions déjà émises et exposé magistral d'un modèle théorique qui n'a pas perdu de sa pertinence, même si j'apporterai à l'occasion des précisions nécessaires en me faisant l'écho de certains correctifs suggérés par quelques-uns à la suite de son ouvrage.

Survolons rapidement la brillante analyse de la définition gidienne qui permet à Dällenbach de fustiger la célérité avec laquelle les commentateurs sont passés sur les complications diverses qu'elle soumettait de droit au poéticien soucieux de bien saisir toutes les subtilités – voire les contradictions – de la pensée (la variété des exemples gidiens, empruntés à des domaines différents, qui font courir le risque d'une dilution théorique ou d'un hétéroclite de mauvais aloi; la contextualisation nécessaire d'une telle définition qui prend un relief particulier si on la replace dans la pratique scripturale de Gide; l'évolution spécifique de l'écrivain, eu égard à une notion qu'il a lui-même tenté de théoriser). Cette analyse débouche sur une première définition globale selon laquelle serait mise en abyme «*tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse*[12]», définition que viennent spécifier des prédicats contribuant à une détermination minimale du concept. Dällenbach les limite à deux, à savoir le caractère réflexif de l'énoncé-sujet de la mise en abyme, et sa qualité intra- ou métadiégétique (excluant *de facto* les interventions du narrateur – Dällenbach parle plutôt des interventions de l'auteur – réfléchissant sur le récit qu'il est en train de construire). Par la suite, il affine sa typologie en distinguant trois mises en abyme élémentaires sur la base des «objets» qu'elles reflètent : lorsque la mise en abyme porte sur tout ou partie de l'énoncé, c'est-à-dire sur le récit envisagé «sous son aspect

---

la réalité (intra)diégétique, et l'«extérieur» qui se dégage du tracé de la représentation n'en demeure pas moins diégétique pour autant...

[12] L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, p. 52.

référentiel d'*histoire racontée*[13]», on parlera de mise en abyme fictionnelle; quand elle concerne l'agent et le procès de la production même du récit, ainsi que sa réception et le contexte qui conditionne cette production-réception, il s'agira plutôt d'une mise en abyme énonciative; enfin, lorsque la mise en abyme réfléchit le récit «sous son aspect littéral d'organisation signifiante[14]», il sera question de mise en abyme du code[15], en vertu des distinctions traditionnelles de la linguistique jakobsonienne.

Pour éclairante qu'elle puisse être, la typologie de Dällenbach suscite quelques remarques, sinon certaines réserves, exprimées en particulier par Mieke Bal dans son article intitulé «Mise en abyme et iconicité». La première de ces réserves porte sur l'un des aspects de la définition globale de Dällenbach, à savoir que la mise en abyme doit réfléchir «l'ensemble du récit», formule pour le moins ambiguë qui pourrait laisser craindre une restriction canonique presque rédhibitoire si le critique ne précisait plus loin sa pensée : la mise en abyme peut prendre appui sur divers «aspects» du récit, mais elle n'admet de sens que mise en relation avec le récit, conçu comme totalité signifiante (c'est de cette «totalité» signifiante que découle la formule contestée); de même, elle n'a de réelle valeur que thématisée par le récit, ce qui lui fournit la «garantie d'une certaine systématicité[16]», par opposition aux «récits dont le caractère réflexif ne se manifeste qu'avec réserve – ou de manière purement locale[16]». Pourtant, ce resserrement de la problématique ne satisfait pas complètement Mieke Bal, qui s'interroge à juste titre sur les critères permettant de fonder cette «systématicité», la pertinence globale de la mise en abyme. Il semble bien que Dällenbach, pour contourner le problème, ait recours (sans l'affirmer comme tel) à une intentionnalité auctoriale que ne peut endosser la narratologue[17]. Mieke Bal propose de corriger l'ambiguïté terminologique originelle en remplaçant «l'ensemble du récit» par «un aspect pertinent et continu» de ce même récit,

---

[13] L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, p. 76.
[14] L. Dällenbach, *Ibid.*, p. 123.
[15] De fait, Dällenbach a de la difficulté à maintenir la triplicité originelle de sa typologie et cette troisième mise en abyme élémentaire se subdivise elle-même en diverses catégories (mises en abyme textuelle, métatextuelle, transcendantale) qui sont bientôt placées sur le même plan que les mises en abyme fictionnelle et énonciative préalablement designées (voir *Ibid.*, le tableau de la page 141). Cette pente du raisonnement accuse encore une fois le prestige exercé par la structure ternaire, au détriment parfois de la cohérence méthodologique, de même qu'elle désigne le caractère problématique de cette mise en abyme du code qui sera soumise, plus qu'aucune autre des formes élémentaires de la mise en abyme, à la contestation des poéticiens ultérieurs.
[16] *Ibid.*, p. 70.
[17] Voir M. Bal, «Mise en abyme et iconicité», pp. 118-119.

tenant compte du fait «que le référent doit [...] concerner le récit entier, mais il n'en représentera toujours qu'un aspect[18]». Quant au problème heuristique soulevé par cette définition, en dehors de l'anathème jeté contre le miroir aux alouettes des intentionnalistes, Mieke Bal reste vague sur les conditions de sa résolution, mais ouvre toutefois l'immanence du texte sur le «destinataire-lecteur» qui «devra toujours pouvoir discerner dans l'aspect en question un élément qui influence d'une façon décisive la signification totale du récit[19]». Cette ouverture sur le destinataire n'est d'ailleurs pas totalement étrangère aux préoccupations de Dällenbach, qui introduit dans son modèle la question de la réception lorsqu'il en vient à s'interroger sur la fonctionnalité de la mise en abyme dans le récit[20]. Avant lui, Jean Ricardou avait déjà ouvert des pistes à la réflexion, expliquant dans ses *Problèmes du Nouveau Roman* que la mise en abyme possède deux grandes valeurs : une valeur de contestation du récit premier par laquelle elle devient «la révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient[21]», et une valeur de révélation dans les récits de type lacunaire. Quelques années plus tard, Ricardou affinera ses intuitions premières en affirmant que la mise en abyme exerce deux grandes fonctions : une fonction révélatrice (héritée telle quelle du modèle originel) et une fonction antithétique selon laquelle «toute mise en abyme contredit le fonctionnement global du texte qui la contient[22]». Ainsi, lorsque le récit premier fait éclater le sens dans diverses directions, la mise en abyme permet de condenser et de rendre plus clair le labyrinthe de la fiction; au contraire, lorsque le récit premier est univoque, la mise en abyme vise à obscurcir le sens en y introduisant une réduplication déroutante. Dällenbach reprendra cette distinction en rattachant plus directement la mise en abyme au procès de la réception. Après avoir insisté sur le formidable «organe de lisibilité» que constitue la

---

[18] M. Bal, «Mise en abyme et iconicité», p. 125.

[19] *Ibid.*, p. 125. On comprend bien pourquoi la narratologue répugne à préciser davantage le cadre heuristique de sa définition puisqu'elle ne fait, somme toute, que déplacer le problème : à l'inaccessibilité théorique des intentions de l'auteur fait pendant la «redoutable» subjectivité lectorale (ce qui agit pour moi «de façon décisive» agit-il de même pour le lecteur lambda?). Toutefois, ce déplacement du problème s'avère décisif dans la perspective herméneutique qui est la mienne : le lecteur joue de fait un rôle essentiel dans la reconnaissance de la mise en abyme, même si le texte tend à exercer un contrôle certain sur cette reconnaissance.

[20] Cette ouverture s'opère en particulier dans son article «Réflexivité et lecture», même si Dällenbach assure qu'elle courait déjà en filigrane dans *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*.

[21] J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, p. 73. L'exemple fourni par Ricardou est celui du récit fait à Roderick dans *La Chute de la maison Usher* qui permet au narrateur d'anticiper, sinon de prévenir, l'engloutissement de la maison.

[22] J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, p. 73.

mise en abyme dans la compréhension du texte par son lecteur, il se refuse à la cantonner dans ce rôle de porte-flambeau (où la réduplication révélatrice menacerait le procédé de redondance et d'appauvrissement) et n'hésite pas à lui reconnaître une négativité potentielle dans le cas des récits dont le sémantisme est limité à une certaine transparence. Ainsi, la mise en abyme est :

> un outil ambigu qui permet aussi bien de combler les 'blancs' quand ils abondent, de les creuser quand ils se raréfient, ou de les creuser en les comblant [...] mais toujours en vue de lui assurer, quant à sa lecture, une manière d'autoréglage [...], elle apparaît comme *l'autre* de la réception dominante et [...] parmi les procédures disponibles, elle n'a pas sa pareille pour porter la contradiction au sein de l'activité lectorale[23].

On le devine aisément au travers de cette ouverture théorique sur le procès de la réception, Dällenbach percevait sans doute les soupçons intentionnalistes que soulevait sa définition originelle, motivant par là même un glissement stratégique de la rhétorique vers l'herméneutique. Outre la fonction salutaire qui lui permet de désamorcer en partie le procès d'intention engagé par Mieke Bal, cette ouverture bienvenue rejoint l'une des préoccupations intrinsèques à mon raisonnement, c'est-à-dire l'articulation du texte littéraire sur l'expérience lectorale, qui fait dépendre la mise en abyme de signaux divers dont l'efficace n'a de sens que parce qu'ils sont *reçus*.

Plus radicale est la critique de Mieke Bal selon laquelle est remise en cause l'une des espèces élémentaires dégagées par Dällenbach, à savoir la mise en abyme du code, qui «est le plus souvent une icône métaphorique, sans être pour autant mise en abyme[24]». Ce rejet théorique témoigne de l'analyse serrée à laquelle Mieke Bal soumet la tripartition élémentaire de Dällenbach, qui fait une distinction entre mise en abyme fictionnelle, mise en abyme énonciative et mise en abyme du code. Dällenbach anticipe d'ailleurs les objections potentielles à sa typologie en affirmant que cette «distinction était purement théorique et qu'il n'en était aucune [mise en abyme élémentaire] qui fût solitaire et pure de

---

[23] L. Dällenbach, «Réflexivité et lecture», p. 37.

[24] M. Bal, «Mise en abyme et iconicité», p. 127. La critique (pertinente) de Mieke Bal porte en particulier sur l'image du tissu, censée signifier la structure du texte (voir L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, p. 127) mais qui s'assimile à une métaphore davantage qu'à une figure spécifique de réduplication.

toute compromission[25]»... plaidoyer classique du poéticien prudent qui soumet son modèle à l'approbation des pairs et espère désamorcer la critique en laissant flotter des frontières que l'on a préalablement tracées avec fermeté. Il demeure cependant que Mieke Bal a raison lorsqu'elle affirme que :

> La distinction en mises en abyme élémentaires, fructueuse en ce qu'elle a révélé des nuances intéressantes, a montré en même temps leur tendance à se confondre. Il s'agit de déplacements d'accent plutôt que de différences fondamentales[26].

Ainsi, toute mise en abyme peut être ramenée à l'espèce élémentaire de la mise en abyme fictionnelle puisqu'elle engage peu ou prou la réalité diégétique (le niveau du représenté) dans l'un ou l'autre de ses aspects, promotion hiérarchique qu'encourage Dällenbach lui-même lorsqu'il affirme le rôle essentiel joué par la mise en abyme de l'énoncé dans la formulation des types (réduplications simple, à l'infini, aporétique) qui constituent l'étage supérieur de sa typologie[27]. Si elles ne visent pas à détruire l'appareil théorique échafaudé par Dällenbach, ces quelques objections développées par Mieke Bal invitent à la plus grande prudence, dès lors qu'il s'agit de transporter dans le domaine concret de la pratique littéraire des concepts élaborés en vase clos.

Pour ma part, je crois nécessaire d'ajouter que la mise en abyme condense, dans le système de Dällenbach, deux perspectives qui ne se recouvrent pas totalement et font surgir des résistances inhérentes à la notion, perspectives que révèle d'ailleurs le titre de son essai : à la mise en abyme proprement dite fait écho la figure spéculaire par excellence, à savoir le *miroir* dans le texte, proposé comme synonyme de ce procédé réduplicatif. Par la première, Dällenbach insiste sur l'héritage de l'héraldique en la matière, puisque c'est d'elle que provient la notion d'abyme autour de laquelle s'articule la problématique. Une remarque s'impose ici de prime abord : le terme emprunté à l'héraldique désigne *stricto sensu* un blason dans le blason, une figure dans la figure qui entretient avec la structure englobante des relations d'inclusion où s'impliquent (sans être explicitées) des similitudes formelles plutôt qu'une réduplication du contenu. Davantage

---

[25] L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, p. 139.
[26] M. Bal, «Mise en abyme et iconicité», p. 121.
[27] Voir *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, pp. 141-142. Voir aussi M. Bal, «Mise en abyme et iconicité», p. 121 : «[u]ne mise en abyme sera donc toujours fictionnelle, ou elle ne sera pas.»

que ce qui est représenté à l'intérieur du blason en abyme, la bordure importe par-dessus tout, qui dessine une forme où se retrouvent les contours du blason englobant. Cette caractéristique définitionnelle, dérivée d'une lecture attentive de la *doxa* héraldique, ouvre la voie à une approche spécifiquement narratologique, qui articule la mise en abyme sur une problématique d'ordre formel davantage que thématique (de l'ordre du contenu). La mise en abyme énonciative puise en grande partie sa légitimité dans ces préoccupations formelles propres à la structure en abyme, en ce qu'elle peut mettre de l'avant les récits dans les récits (ou méta-récits, ou récits seconds), par lesquels se réduplique l'acte producteur du roman (et c'est en me réclamant de la stricte observance de ces critères formels que j'aborderai, dans ce chapitre, les récits de rêve fréquemment enchâssés sur le niveau premier du récit gracquien, assimilables comme tels à des procédés en abyme qui en appellent à la forme avant d'en référer au contenu). Dès lors, on peut s'étonner (sinon voir dans le système une contradiction) du fait que l'espèce élémentaire fondamentale de la typologie de Dällenbach soit justement celle qui mette en jeu le contenu du récit, soit la mise en abyme fictionnelle de l'énoncé, alors que l'analogie originelle du blason dans le blason imposait avant tout une relation d'inclusion formelle, étrangère à ces questions de contenu. Bien sûr, on peut se réclamer, comme le fait Dällenbach, d'une certaine souplesse analogique pour justifier ce glissement terminologique hors du canon de l'héraldique[28], mais il demeure que cette contradiction potentielle à l'œuvre dans le système proposé indique selon moi la concurrence d'un autre modèle qui déporte le raisonnement vers des brisées nouvelles, celui du miroir.

Dällenbach n'ignore pas le caractère problématique d'une cohabitation des modèles qui, pour être proches l'un de l'autre, n'en demeurent pas moins dissemblables. Muni de son acuité analytique coutumière, il démontre que la charte gidienne de 1893 s'est elle-même infléchie dans le sens d'une métaphore spéculaire de plus en plus envahissante, jusqu'à prendre le pas sur la figure héraldique d'où émanait le raisonnement, supportée en cela par des exégètes pressés confondant «réflexion» et «réduplication». Pourtant, Dällenbach avait cédé lui-même à ce raccourci du raisonnement lorsqu'il considérait, dans une première

[28] «Plutôt que de se demander avec angoisse si le blason connaît une telle figure [c'est-à-dire une *réplique miniaturisée de soi-même*] ou si cette dernière n'est qu'un produit de l'imagination gidienne, l'on prendra l'analogie pour ce qu'elle est, une tentative d'approcher une structure» (dans *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, pp. 17-18).

approche de la définition gidienne, «la mise en abyme [...] comme une modalité de la *réflexion.*[29]» De fait, il apparaît que cette assimilation trop pressée n'est pas exposée comme telle dans la charte de 1893 (où Gide parle d'une «transposition» du sujet même de l'œuvre à l'échelle des personnages) mais découle d'un élargissement abusif des exemples picturaux (le miroir convexe des tableaux de Memling ou Quentin Metzys, le miroir des *Ménines* de Velasquez) au domaine connexe de la littérature : le support conjoncturel de la réduplication picturale devient métaphore privilégiée d'un procédé *en abyme* qui trahit dans la manœuvre la précision dénotative imposée par le comparé héraldique. Cette première approximation imprime au raisonnement une orientation qu'il sera d'autant moins facile de contrôler qu'elle prolonge des intuitions et réajustements critiques antérieurs, assimilés déjà par une tradition presque séculaire. Ce glissement de paradigme ne serait pas en soi chose critiquable (aucun modèle, dans l'absolu, n'est meilleur qu'un autre : il s'agit simplement de confronter ses partis pris) s'il établissait de manière claire le partage des propriétés. Or, il appert à la lecture de Dällenbach que l'équilibre théorique entre les modèles héraldique et spéculaire est évacué au profit d'une hégémonie progressive[30] du second sur le premier, sanctionnée par l'intégration du motif spéculaire au corps même de la définition globale de la mise en abyme (présentée, je le rappelle, comme «un miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit»). Cette hégémonie définitionnelle est d'autant plus regrettable qu'elle suscite de nombreuses réserves lorsqu'elle est mise à l'épreuve du concret, lorsque l'on mesure aussi ses gains par rapport au modèle premier de la figure en abyme. Ainsi, on peut légitimement se demander si la métaphore du miroir ne réduit pas de manière inconsidérée la souplesse de la mise en abyme en mettant l'accent sur l'objet reflété, sur le contenu de la réflexion (et l'on comprend mieux la place centrale attribuée dans son modèle par Dällenbach à la mise en abyme fictionnelle...) au détriment de critères formels tout aussi pertinents. De même, si la figure du miroir semble propice à fonctionner comme un révélateur des mécanismes cachés du récit, qu'en est-il des mises en abyme dont la fonction est de perturber la réception du récit par le lecteur, d'en obscurcir la lisibilité? S'il apparaît sensé de parler d'un miroir qui fonctionne par

---

[29] L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, p. 16.

[30] Progressive, parce qu'il subsiste dans le système de Dällenbach des traces prégnantes du modèle héraldique, comme l'indique la coprésence, à l'intérieur de la définition globale de la mise en abyme, des termes de «réflexion» et de «réduplication».

transparence et/ou révélation, qu'en est-il d'un miroir dont la fonction première serait d'opacifier ce qu'il reflète[31]? Ou, en d'autres termes, le miroir, objet de connaissance par excellence[32], peut-il se faire facteur de mé-connaissance en prenant la forme d'une mise en abyme?

Dans la perspective qui m'occupe en particulier, à savoir celle de la représentation, l'analogie du miroir dessine des limites en même temps qu'elle ouvre des pistes stimulantes à la réflexion. Les limites, déjà suggérées, sont celles qui opèrent une restriction sémantique sur la notion de mise en abyme en substituant à la transposition gidienne le principe d'une réflexion qui briderait la liberté du processus transformationnel par l'assujettissement passif à un modèle premier, objet avoué de la réflexion. À ce titre, la notion de représentation offre du *jeu* à l'analyse, qui ne la confine pas dans une logique strictement mimétique tout en réaffirmant son lien avec le représenté, avec un objet antérieur et extérieur dont la présence se fait sentir de manière plus ou moins insistante. C'est ici qu'intervient l'apport majeur du motif spéculaire dans la définition globale de la mise en abyme : à la simple dualité inclusive du blason dans le blason, au paradigme large d'une structure englobée dans une structure englobante, le miroir ajoute un terme essentiel sur lequel vont jouer les procédés de déréalisation mis à l'étude dans ce chapitre, à savoir le terme du reflet étroitement lié à l'objet reflété. Au modèle binaire de la figure enchâssée, la mise en abyme/miroir substitue un modèle ternaire (objet reflété/miroir/reflet) en vertu duquel le rapport d'inclusion se double d'un rapport de ressemblance qui complexifie son fonctionnement. Mais la prise de conscience de cette nouvelle géométrie spéculative ne suffit pas à exonérer le miroir de tous les soupçons qui pesaient sur lui, en particulier celui d'une limitation abusive du modèle, observable au simple fait qu'il ne laisse pas à l'objet reflété la liberté de l'absence[33] : le reflet du miroir et

---

[31] L'étude de Michel Guiomar, *Miroirs de ténèbres. Images et reflets du double démoniaque. I Julien Gracq. Argol et les rivages de la nuit*, porte bien sur ce processus d'opacification du miroir, cet instant où la transparence du miroir se recouvre d'un voile sombre pour devenir «miroir de ténèbres», mais cette opacification est le prélude nécessaire à l'apparition du double démoniaque du personnage gracquien, sorte de révélation au second degré, donc, qui ne remet pas en cause la nature première du miroir.

[32] L'étymon latin *speculum* rend mieux compte de cette dimension, qui a donné naissance aux branches dérivées de la spécularité et de la spéculation. À l'origine, spéculer, c'était observer le ciel et les mouvements relatifs aux étoiles à l'aide d'un miroir. Lorsque l'on se souvient du statut hautement privilégié de l'astrologie dans l'Antiquité, on comprend mieux comment le miroir a pu devenir un support symbolique extrêmement riche dans le domaine de la connaissance.

[33] À ce titre, la proposition de Mieke Bal est digne de considération, qui consiste à rapprocher le fonctionnement de la mise en abyme de celui de l'icône (davantage que de celui du miroir), c'est-à-dire du

son modèle sont unis par une relation essentielle de coprésence sans laquelle il n'est pas de spécularité possible. En revanche, la mise en abyme peut mettre en jeu une relation spéculaire qui renvoie à un modèle absent de la réalité diégétique (du niveau du représenté) sans perdre pour autant de sa pertinence fonctionnelle dans le cadre du récit qui nous est offert (c'est le cas, le plus souvent, des représentations picturales qui réfèrent à un modèle absent de la diégèse mais continuent à fonctionner du simple fait de sa représentation) : c'est sur ce lien à un troisième terme présent/absent que peut jouer la déréalisation, dans la perspective d'une articulation problématique des niveaux de la représentation et du représenté.

Pour en finir avec cette notion de mise en abyme telle que je veux la discuter en regard de la stimulante analyse de Dällenbach, il faut donc insister une dernière fois sur la perspective double qui la sous-tend, dont elle opère une synthèse forcée qui ne fait pas toujours un partage équitable entre ces deux branches de la problématique : la perspective inclusive, puisée à même la *doxa* héraldique, qui dirige notre attention sur des questions d'ordre formel, sur les phénomènes d'enchâssement à l'œuvre dans le récit, et la perspective iconique, dérivée du motif spéculaire, par laquelle se met en branle une relation de ressemblance essentiellement articulée sur des questions de contenu. Si la définition de Dällenbach peut susciter une vague insatisfaction, au terme d'analyses pourtant brillantes, c'est qu'elle tente de fusionner de force, dans un énoncé homogène, une réalité hétérogène dont les composantes s'ajoutent mais ne s'amalgament pas. De surcroît, elle laisse de côté l'élément essentiel par lequel se rejoignent ces deux perspectives, et qui a fourni un point de départ autre que conjoncturel à ma réflexion sur la mise en abyme, à savoir le *cadre* de la représentation soumise à inclusion/spéculation. Un blason en abyme dans une figure englobante n'existe que par la bordure qui le dessine; sa forme est avant tout contour et fait surgir, à l'intérieur du premier tracé (le blason originel), un second tracé-cadre qui, seul, légitime le rapport d'inclusion impliqué dans la mise en abyme. De même, que deviendrait le miroir sans un cadre qui marque son domaine? Un miroir sans cadre est-il encore miroir ou piège ontologique qui menacerait

---

fonctionnement d'un «*signe qui signifie par ressemblance*»(voir «Mise en abyme et iconicité», p. 124). Elle a pour avantage principal de conserver la fécondité spéculaire du miroir tout en dépassant les limites imposées à cette relation de ressemblance par la coprésence nécessaire du miroir et de l'objet qu'il reflète.

notre raison en refusant de tracer la limite entre le reflet et le réel? Il n'est pas difficile d'imaginer le vertige créé par une réduplication spéculaire qui ne s'avouerait pas comme telle, puisque la réalité nous offre des exemples concrets où s'alimente ce vertige, du palais des glaces de la fête foraine où les reflets se mêlent aux glaces sans tain, jusqu'au vaste miroir épousant la cloison d'un restaurant étroit, pour donner l'illusion d'une profondeur que l'on a la tentation d'explorer, l'espace d'un instant. Si le vertige se dissipe, c'est parce que je prends conscience de la présence de mon reflet au centre du miroir, mais cette prise de conscience ne suffit pas : il faut aussi que je parvienne à *sortir du miroir*, soit en suivant de la main le poli de sa surface jusqu'à rencontrer le vide, l'ouverture salvatrice qui me permettra de progresser dans le labyrinthe, soit en détournant le regard de la cloison spéculaire pour le fixer sur un champ de perception étroit mais stable; toujours, il me faudra franchir un cadre au-delà duquel les puissances spéculaires n'agiront plus : alors seulement, je serai sauvé. Bien sûr, le modèle empirique ne se transpose pas comme tel dans le domaine des arts, mais il offre des similitudes qui permettent de réaffirmer, et même d'approfondir, l'importance primordiale du cadre dans la définition (la délimitation) du miroir. Puisque au cinéma, dans la littérature ou la peinture, est refusé au spectateur/lecteur le contrôle individué par lequel on s'assure de la présence d'un miroir en y reconnaissant son reflet, il faut passer par d'autres voies qui permettront cette reconnaissance. L'une de ces voies est la «délinéation» du cadre, sans lequel l'objet reflété court le risque de se confondre avec son reflet dans l'esprit du spectateur/lecteur. Le cinéma joue souvent sur cette ambiguïté par laquelle un sujet présenté face caméra semble nous défier du regard jusqu'à ce qu'un mouvement arrière ou latéral élargisse le plan afin de faire apparaître les bords (le cadre) d'un miroir[34] : ce n'est pas le personnage qui nous faisait face quelques secondes auparavant mais son simple reflet, et le cinéaste a su jouer de ce flottement perceptif où le trouble subtil, engendré par un regard absent, épousait la confusion fugitive du réel et de son ombre. Dans le domaine littéraire, l'écrivain ne peut jouer sur le cadre déjà fixé par l'objectif de la caméra, dont le correspondant fort éloigné

[34] Dans le cas spécifique du cinéma, la problématique du cadre se complique du fait que la position de la caméra implique déjà, de la part du cinéaste, le choix d'un cadre (d'un cadrage) évolutif auquel l'écran donne vie. Ainsi, la présence du miroir peut être dénotée, sans faire nécessairement apparaître son bord, par l'apparition, à côté de son reflet, du corps reflété qui se regarde dans le miroir; apparition qui n'est rendue possible que par un mouvement de la caméra (un changement de cadrage) ou par un mouvement du

serait le champ perceptuel couvert par la focalisation dominante. Si je parle ici d'une correspondance éloignée, c'est qu'en matière de littérature, c'est-à-dire un art travaillant sur les mots et la durée, l'analogie du cadre empruntée à la peinture, art de l'espace par excellence, peut paraître incongrue. Guy Larroux, dans son article intitulé «Mise en cadre et clausularité», insiste aussi sur cette surestimation du principe iconique dans le discours littéraire, au détriment de la donnée temporelle qui lui est propre... avant de reconduire ce principe iconique dans un appareil terminologique qui transpose le cadre matériel et ses diverses composantes avec une précision suspecte, contredisant ses précédents scrupules[35]! Si l'objet-livre est cadré de manière effective par sa couverture/reliure, qu'en est-il des représentations internes au récit, dont le «cadre» tendrait à les séparer du niveau du représenté d'où elles émergent? L'écrivain n'a d'autre ressource que les mots[36] pour tracer son cadre à l'intérieur du récit, et il faudra donc chercher dans le texte les indices qui signalent au lecteur le franchissement d'un cadre par lequel il vient d'accéder au niveau de la représentation. Cette quête ne peut angoisser un lecteur critique, déjà familier des indices textuels qui lui signalent un changement de niveau narratif[37], et il lui faudra accorder ici une attention particulière aux embrayeurs de la représentation (disposition typographique, indices lexico-sémantiques, graphie particularisante...) que constituent dans le texte les désignateurs d'un cadre, au-delà duquel risquent de se jouer des phénomènes de spécularité. Sans un cadre au préalable fixé, ou dont la découverte est

---

personnage à l'intérieur du cadre initialement fixé, par une transgression des limites du cadr(ag)e principal, qui dénonce la présence d'un cadre interne, spéculaire, en même temps qu'il révèle sa propre perméabilité.

[35] «En envisageant le début et la fin du texte comme des zones textuelles accessibles à la description, comme des unités commensurables, on retrouve une certaine image du cadre dont on s'était éloigné, lequel cadre forme, comme on l'oublie souvent, un plein : un plein pourvu d'une bordure interne (l'équivalent de notre clausule) et d'une bordure externe (la clé du texte).» (dans «Mise en cadre et clausularité», pp. 252-253) Quant au «plein» de la zone ainsi délimitée, Guy Larroux le nomme «clôture». Si la réflexion générale menée par le critique autour de la notion de cadre en littérature s'avère pertinente, si son effort de précision est louable, on peut toutefois s'étonner qu'il reconduise *in fine* une métaphore picturale qui n'a cessé de hanter son discours sur le texte littéraire en dépit de précautions théoriques finement dégagées.

[36] On peut aussi imaginer qu'il ait recours à des procédés typographiques qui apparentent pour un temps son ouvrage à celui du peintre, travaillant l'espace de la page blanche comme le peintre celui de sa toile (les retours à la ligne ou les retraits plus prononcés par rapport à la marge principale du texte pourraient aller dans le sens d'une désignation visuelle du cadre de la représentation). Cette technique relève davantage du domaine poétique (attirant l'attention du lecteur sur la forme même du message) mais peut agir aussi, de manière plus restreinte, sur le texte romanesque proprement dit.

[37] Guy Larroux montre clairement en quoi la notion de cadre possède des affinités avec les niveaux narratifs dès lors qu'elle est transposée dans le discours narratologique : elle est ainsi reliée à la notion d'«enchâssement c'est-à-dire la possibilité pour un récit premier d'englober un ou des récits seconds. On a alors affaire, pour s'en tenir à l'enchâssement simple, à la mise en cadre d'un texte cerné par un autre.» (dans «Mise en cadre et clausularité», pp. 247-248)

retardée pour désorienter le spectateur/lecteur, il n'est pas de mise en abyme possible. car il n'existe plus de limite objective entre les niveaux du représenté et de la représentation, entre la structure englobante et la structure englobée, entre le reflet et son modèle. Bien sûr, il est possible de concevoir un phénomène symétriquement inverse à celui qui retarderait la «délinéation» du cadre pour mieux perdre le lecteur dans les niveaux de la représentation : il s'agit d'effacer peu à peu des limites déjà tracées pour que des niveaux originellement séparés s'embrassent mutuellement, échangent leurs qualités, déstabilisent un lecteur trop confiant dans le partage manifeste de la réalité diégétique et de ses représentations. On imagine facilement ce que cette voie offre de potentialités en matière de déréalisation...

En me réclamant de la problématique formelle héritée de la *doxa* héraldique, revivifiée par les échos favorables d'une narratologie du cadre qui s'intéresserait aux récits dans le récit, j'accorderai donc une attention particulière au fonctionnement (dans le texte et pour le lecteur) des récits de rêve que Julien Gracq inclut de façon régulière dans sa narration; puis, la dimension proprement spéculaire de la mise en abyme me conduira à tenir compte des différentes représentations du texte gracquien qui introduisent un jeu entre les niveaux et agissent sur l'horizon d'attente du lecteur pour manipuler (?), déstabiliser (?) ou affermir (?) sa réception. Enfin, le présent chapitre prospectera dans une troisième direction, qui n'est pas sans lien avec la notion de mise en abyme, et garantit en conséquence une certaine cohérence dans le glissement de la perspective : il s'agit du rôle joué par l'intertextualité dans la réception des récits gracquiens. D'un point de vue conjoncturel, mise en abyme et intertextualité sont liées par une émergence quasi contemporaine dans le discours de théoriciens associés à la Nouvelle Critique, de même que la pratique scripturale des Nouveaux Romanciers leur offre un terrain d'expérimentation privilégié[38], mais ce rapprochement entre les deux termes va bien au-delà d'une simple coïncidence

[38] En ce qui concerne l'intertextualité, Julia Kristeva lui offre son assomption théorique dans différents articles publiés à la fin des années soixante («Le texte clos», «Le mot, le dialogue et le roman»), réunis par la suite dans *Sèmèiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969), tandis qu'à la même époque, Jean Ricardou, nous l'avons vu, remet sur le devant de la scène le concept encore flou de mise en abyme, exploité de diverses manières par les écrivains du Nouveau Roman (la dernière partie du *Récit spéculaire* de Dällenbach est d'ailleurs consacrée à la floraison de ce procédé spéculaire dans les écrits des Nouveaux Romanciers). Pour ce qui est de l'intertextualité, l'œuvre de Claude Simon offre, par exemple, un terrain d'étude privilégié aux intertextualistes patentés.

temporelle. Déjà, en 1976, Dällenbach essayait d'articuler l'intertextualité sur la réflexivité propre à la (sa) mise en abyme par l'entremise de ce qu'il nomme autotextualité, c'est-à-dire une intertextualité interne, autarcique, par laquelle un texte se replie sur lui-même en s'autocitant de manière totale ou partielle, référentielle ou littérale[39]. Plus tard, Marc Eigeldinger identifie la mise en abyme comme l'un des quatre modes d'insertion privilégiés de l'intertextualité dans le texte littéraire, à côté de la citation, de l'allusion et de la parodie (ou de sa forme dérivée, le pastiche)[40]. Enfin, il est également possible de faire le pont entre les deux notions à travers le concept poststructuraliste de vertige abyssal inscrit en filigrane dans le texte derridien, qui trouve son correspondant privilégié dans la figure de la mise en abyme[41]. De fait, l'intertextualité, moins que tout autre concept, ne peut échapper à ce vertige abyssal qu'ouvrent dans le discours la *sémiosis* illimitée et l'impossibilité de recourir à un quelconque point originel, elle dont la théorie s'enferme dans un cercle vicieux où l'objet décrit est en même temps l'élément essentiel à la viabilité du processus descriptif[42]; vertige que l'on devine encore dans le fonctionnement de l'intertextualité lorsqu'il se rattache au procès de la réception, comme le suggère Roland Barthes pour qui le jeu de l'inter-texte évoque l'image d'un «*souvenir circulaire*», «l'impossibilité de vivre hors du texte infini[43]».

Ce vertige poststructuraliste, impliqué à des degrés divers par les propos de Derrida ou de Barthes, découle en partie de la signification attribuée au «texte» même, racine clé du concept d'intertextualité. En apparence, le jeu intertextuel tel qu'il est défini par un Roland Barthes «tendance années soixante-dix» l'éloigne quelque peu de la stricte immanence qui

---

[39] Voir l'article de L. Dällenbach «Intertexte et autotexte», publié dans *Poétique* en 1976.

[40] Voir *Mythologie et intertextualité*, pp. 12-14.

[41] Il est à noter que ce sont surtout les déconstructionnistes de Yale qui ont systématisé le concept de mise en abyme dans le discours théorique poststructuraliste, comme le montre Frank Lentricchia dans son article «History or the Abyss : Poststructuralism».

[42] Marc Angenot souligne malicieusement l'existence de ce cercle vicieux, au tout début de son article «Intertextualité, interdiscursivité, discours social», lorsqu'il affirme que théoriser l'intertextualité, c'est d'abord faire l'intertextualité de l'intertextualité. Pour contrer le potentiel déstabilisant de ce cercle vicieux, Angenot est d'avis que «le chercheur, mettant cartes sur table, expose et manifeste sa propre problématique tout en laissant voir de quelles filiations théoriques elle provient et quelles visées elle est censée accommoder» (p. 103)... opinion à laquelle je souscris entièrement, puisque le but ultime de ces mises au point terminologiques auxquelles je me livre dans chaque chapitre est justement de mettre à nu mes partis pris.

[43] R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 59. Voir aussi, dans *S/Z*, une formulation qui prépare (et précède) «l'impossibilité de vivre hors du texte infini» : «l'inter-texte n'a d'autre loi que l'infinitude de ses reprises.» (p. 217)

caractérisait son approche structurale de la décennie précédente. Mais cette ouverture présumée sur un ailleurs qui n'appartiendrait pas au texte proprement dit (l'immense corpus littéraire préexistant) est au final illusoire, qui débouche sur la métaphore derridienne du «Texte général» selon laquelle tout est texte, c'est-à-dire écriture, «déjà écrit». En fait d'échappatoire à l'immanence structuraliste, on retombe ici dans un schéma pseudo-libérateur (le plaisir du jeu infini postulé par Roland Barthes) qui feint d'ouvrir le texte littéraire pour mieux l'enfermer dans une nébuleuse textuelle, sanctifiée par l'usage ennoblissant de la majuscule, dont les frontières abolies n'en demeurent pas moins infranchissables[44]. Sans vouloir dénier toute pertinence à cette entreprise de déconstruction du texte, qui attire l'attention sur le caractère volatil d'une notion supposément stable, je me contenterai ici de reprendre à mon compte la définition de Mieke Bal selon laquelle un «TEXTE est un ensemble fini et structuré de signes linguistiques[45]», tout en demeurant conscient du caractère conventionnel de cette finitude structurée que postulent une grande majorité des critiques[46]. Dans cette perspective seulement, il est permis d'affirmer que le texte *fini* s'ouvre sur un dehors où peut s'épanouir le processus intertextuel proprement dit, c'est-à-dire «le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte[47]» qui lui est antérieur. Encore faut-il préciser que cette antériorité n'est pas absolue (privilège temporel obtenu par une antériorité de fait sur l'axe diachronique de l'histoire littéraire) mais relative au répertoire du lecteur par lequel, seul, s'effectue la réelle ouverture intertextuelle du texte littéraire. Ainsi, la notion d'intertextualité ne prend son sens véritable que dans le cadre d'une théorie de la réception qui lierait ces ensembles finis que constituent les textes, saisis

---

[44] C'est le paradoxe fondamental, selon moi fort problématique, qui sous-tend la conception poststructuraliste de l'intertextualité : comment faire cohabiter la notion de l'infini avec celle d'un Texte général dont on ne peut sortir, hors duquel il est impossible de «vivre» ?

[45] M. Bal, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, p. 4.

[46] Notons toutefois la position quelque peu originale d'un Stanley Fish, dont le caractère iconoclaste est résumé par le titre de son œuvre maîtresse *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Pour ce chercheur, qui se situe à la confluence des théories de la réception et de la déconstruction, le texte n'a pas d'existence antérieure à l'acte de lecture, par lequel il accède à la seule concrétisation qui soit. Cette façon de concevoir le texte littéraire m'intéresse en ce qu'elle place au centre de la réflexion le pôle fondamental du récepteur, mais elle le fait au prix d'un déséquilibre majeur, d'une affirmation polémique qui n'est pas l'ambition de cette thèse. C'est pourquoi je me suis rabattu sur la définition narratologique sus-citée, plus «rassurante» dans sa proximité avec la définition du commun, en tout état de cause amplement suffisante pour fonder l'analyse intertextuelle que je mènerai plus loin.

[47] N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, p. 7.

comme une structure sémiotique organisée, à l'horizon d'attente du lecteur[48] : les «réécritures» de textes antérieurs qui parsèment un texte donné n'ont d'existence effective que perçues par le lecteur, c'est-à-dire éveillant une référence inscrite dans son répertoire. En poussant plus loin la logique herméneutique du processus intertextuel, il est même possible d'accéder à la notion d'intertextualité aléatoire par laquelle est proclamée la liberté absolue du lecteur qui établit un réseau de relations différenciées, selon le répertoire qui lui est propre, et s'abandonne au plaisir/jeu infini du décodage littéraire. Michael Riffaterre s'élève contre cette notion d'intertextualité aléatoire, postulée entre autres par Roland Barthes, qui considère à l'opposé que :

> le texte littéraire doit son caractère fondamental de monument verbal à celui qu'il exige une lecture docile et complète, processus restrictif grâce auquel le texte, contrôlant son propre décodage, bloque les fantaisies du lecteur[49].

Cette conception «ordonnatrice» du texte littéraire permet à Riffaterre de postuler l'existence d'une «intertextualité obligatoire», forcément perçue par un lecteur attentif aux «agrammaticalités» de ce même texte, postulat qui fait basculer de nouveau l'impulsion originelle de l'intertextualité dans le camp de l'œuvre finie, marquant par là-même une résistance de la structure au pouvoir grandissant du lecteur. Une autre voie permettant de limiter l'autorité du pôle récepteur dans le fonctionnement de l'intertextualité consiste à le mettre en perspective avec les différentes économies à l'œuvre dans le procès de la lecture : les liens intertextuels n'échappent-ils pas, pour la plus grande partie d'entre eux, au lecteur en progression dans le texte, soucieux avant tout de se livrer à un décryptage mimétique du récit[50]? Ainsi, la faculté permettant de reconnaître un intertexte appartiendrait-elle surtout au lecteur-analyste, engagé dans une économie de la compréhension, ce qui limite considérablement la liberté du lecteur par ailleurs concédée. Finalement, ce mouvement de balancier entre une intertextualité ordonnée par le texte et

---

[48] On se souvient que l'un des trois facteurs constitutifs de l'horizon d'attente du lecteur tel que décrit par Jauss réside dans la connaissance des œuvres antérieures ou contemporaines (voir *Pour une esthétique de la réception*, pp. 49-52).

[49] M. Riffaterre, «Sémiotique intertextuelle : l'interprétant», p. 132.

[50] Selon Laurent Jenny, «[c]haque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture [...] ou bien retourner vers le texte-origine [...]. En fait, l'alternative ne se présente qu'aux yeux de l'analyste.» (dans «La stratégie de la forme», p. 266)

un déchiffrement aléatoire des références peut se résumer dans l'interrogation énoncée comme suit par Hans Peter Mai : «is intertextuality an artistic procedure and hence a quality inherent in a work of art, or a function of a critic's (reader's) activity?[51]» En raison de la double orientation (narratologique et herméneutique) qui gouverne ma démarche, je pourrais être tenté d'adopter une réponse de Normand en refusant de trancher entre les branches de l'alternative; toutefois, à l'inverse de Riffaterre, je considère que le lecteur est l'initiateur du processus intertextuel pour une raison déjà évoquée plus haut (sans lui, les références intertextuelles demeureraient lettre morte dans la constellation des signes qui constituent le texte littéraire), mais surtout parce que la recherche anxieuse des traces de l'intertexte relève selon moi d'une impulsion fondamentale, pour ne pas dire fondatrice, de l'acte même de la lecture[52] : garante de mon contrôle sur le texte, l'intertextualité témoigne aussi de cet effort de reconnaissance qui (r)assure ma progression vers l'achèvement d'une signification.

Au-delà des interrogations légitimes sur les parts respectives du texte et du lecteur dans le fonctionnement de l'intertextualité, une autre inquiétude a gouverné le développement théorique de cette notion, celui de son accointance redoutée avec la critique des sources[53], dont se sont défiés la plupart des tenants de la Nouvelle Critique, amenant Julia Kristeva à la redéfinir en termes de «transposition»[54] : il n'appartient plus au nouveau critique

---

[51] H. P. Mai, «Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext», p. 36.

[52] Cette «anxiété» du lecteur, avide d'établir des ponts entre ce qu'il lit et le corpus des textes disponibles dans son répertoire, doit être évidemment rapprochée de l'«anxiety of influence» qui gouverne, selon Harold Bloom, le processus de la création, affirmant que les grands poètes ont toujours eu à lutter contre leurs prédécesseurs en se les réappropriant : «Poetry is the anxiety of influence, is misprision, is a disciplined perverseness. Poetry is misunderstanding, misinterpretation, misalliance.» (dans *The Anxiety of Influence*, p. 95) Conséquemment, l'acte critique «is the art of knowing the hidden roads that go from poem to poem.» (*Ibid.*, p. 96) Tout en étant en accord total avec le principe énoncé par Bloom, j'élargis donc cette "anxiety of influence" au fonctionnement du processus lectoral qui ne serait pas limité à l'acte critique. En revanche, là où l'anxiété du poète débouche sur un acte créateur et un produit fini par lequel se perpétuera cette anxiété, celle du lecteur a pour ultime objectif de le rassurer en fixant des repères utiles à sa progression dans le texte.

[53] Ces craintes d'une dérive regrettable vers la critique des sources, maintes fois formulées, doivent être replacées dans le contexte idéologique des années soixante et soixante-dix durant lesquelles s'opposèrent dans les universités françaises les tenants d'une critique d'inspiration lansonienne et une nouvelle garde de chercheurs qui plaçaient le texte, et non ses sources, au centre de leur réflexion. À présent que la pression conflictuelle est retombée, il est possible d'adopter une position plus nuancée, à l'instar de Nathalie Piégay-Gros selon laquelle l'intertextualité contient la critique des sources tout en la dépassant «parce qu'elle ne la réduit pas à une série d'emprunts mais la considère comme un pré-texte sémantique et idéologique : la source n'est pas seulement le principe fondateur et nourricier de l'œuvre, elle est l'empreinte de valeurs et de significations nouvelles.» (dans *Introduction à l'intertextualité*, p. 38)

[54] «Le terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre ; mais puisque ce terme a souvent été entendu dans le sens banal de 'critique des sources' d'un texte,

d'identifier la source appropriée d'un intertexte dont on devine la trace, mais d'analyser les transformations qui surviennent dans le passage d'un supposé contexte antérieur au texte mis à l'étude. Somme toute, Julien Gracq n'est pas très éloigné de cette conception transpositionnelle de l'intertextualité lorsqu'il affirme que :

> Tout livre [...] se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme masse littéraire qui préexiste à lui[55].

Cette manière de concevoir l'intertextualité comme une transposition (ou une transformation, selon les termes de Gracq) permet de rétablir un lien direct avec la problématique qui gouverne ce chapitre, celle de la représentation, en tant qu'elle désigne un processus transformationnel mettant en relation un objet représenté et le produit de sa représentation (la représentation proprement dite, dans la terminologie que je me suis fixé). Comme dans le cas de la représentation, l'intertextualité permet de relier un texte/modèle antérieur (le représenté) à sa reprise oblique (sa représentation) dans un contexte nouveau d'où il émerge subtilement transformé : l'intertextualité et la représentation mettent en place des relations d'ordre triangulaire qui s'évoquent mutuellement, si elles ne se confondent pas en tous points[56]. Enfin, il n'est pas interdit de reconduire dans le domaine intertextuel la schématisation en niveaux qui informe l'ensemble de ma démarche, en la spécifiant par la figure héraldique d'une structure englobée dans une structure englobante,

---

nous lui préférerons celui de *transposition*.» (J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, pp. 59-60) De même, pour Marc Eigeldinger, l'intertextualité «accomplit un double travail d'intégration et de transformation de l'énoncé en le transplantant de son contexte originel dans un autre contexte où il s'enrichit d'un sens nouveau.» (dans *Mythologie et intertextualité*, p. 10)

[55] J. Gracq, *Préférences*, pp. 864-865.

[56] Le troisième terme serait ce contexte nouveau où s'inscrit le texte récrit, et trouverait son correspondant dans le niveau du représenté d'où émerge, nous l'avons vu, la représentation. Toutefois, ces deux termes ne sont pas totalement symétriques dans la mesure où il existe un lien sous-jacent entre représenté et niveau du représenté (le second peut être inclusif de l'autre) qui n'est pas impliqué de la même manière dans le rapprochement entre texte de départ et contexte d'arrivée. Michael Riffaterre fonde également sa théorie de l'intertextualité sur une relation de type triangulaire qui unit le texte et l'intertexte par l'entremise d'un interprétant, lequel «*sera un tiers texte que l'auteur aura utilisé comme équivalent partiel du système de signes qu'il construisait pour redire, pour récrire l'intertexte.*» (dans «Sémiotique intertextuelle : l'interprétant», p. 134).

comme je l'ai fait pour la représentation/mise en abyme : n'y a-t-il pas imbrication intime du texte récrit dans le contexte qui l'englobe, le cerne, participe du dynamisme transpositionnel qui préside à la transformation de l'intertexte? De même, le repérage par le lecteur d'une référence intertextuelle n'ouvre-t-il pas dans son horizon d'attente un ensemble de relations héritées du texte originel, qui établit avec le texte d'où émerge la référence une articulation similaire à celle qui s'établit entre différents niveaux[57]? Je me contente de poser ici ces questions à titre d'hypothèses : l'important se situe ailleurs, dans les convergences plus ou moins directes qui s'établissent entre les problématiques de la représentation et de l'intertextualité, me permettant d'ouvrir une nouvelle voie à l'analyse sans m'écarter de la ligne commune tracée dans ce chapitre. Est-il possible d'approfondir la comparaison en introduisant dans la problématique intertextuelle la notion de cadre où se jouent, comme nous l'avons pressenti, une grande part des procédés de déréalisation à l'œuvre dans les fictions gracquiennes? Laurent Jenny semble cautionner ce rapprochement lorsqu'il affirme que «[l]e problème de l'intertextualité, c'est de faire tenir plusieurs textes en un sans qu'ils se détruisent mutuellement ni que l'intertexte [...] n'éclate comme totalité structurée[58]», préoccupation légitime qu'il fait explicitement dépendre du rapport au cadre, mais un «cadre narratif», défini comme «pré-texte sur lequel se greffent toutes sortes de discours parasites[59]», pris dans un sens différent, donc, de cette bordure dénotative ou métaphorique qui permet à la représentation ou au miroir d'exister. Je ne forcerai pas ici la comparaison sur la base d'un terme commun qui serait à même d'abriter des acceptions d'obédience diverse, quand je chercherai surtout à utiliser le «cadre» dans une perspective héritée de la tradition picturale qui le désigne comme frontière. En matière d'intertextualité, le cadre investira la problématique par l'entremise de la mise en abyme, lorsque la référence intertextuelle se doublera elle-même d'une

---

[57] Lorsqu'il s'interroge sur les relations problématiques entre intertextualité et ontologie, et parvient dans le cul-de-sac déconstructionniste selon lequel la textualité mène à l'indifférenciation ontologique (parce qu'il n'existe aucun domaine qui soit pur de toute textualité), John Frow propose d'échapper à ce cul-de-sac «by rethinking textuality in terms of its intrications in asymetrical and unequal relations of force» (dans «Intertextuality and Ontology», p. 54). C'est d'une semblable asymétrie dans le domaine de la textualité que l'on pourrait se réclamer ici pour évoquer une différence de niveaux entre le contexte originel de l'intertexte (présent de manière diffuse dans l'horizon d'attente du lecteur, une fois qu'il a été reconnu) et le texte étudié d'où surgit la référence.

[58] L. Jenny, «La stratégie de la forme», p. 267.

[59] *Ibid.*, p. 269.

représentation qui l'inclut et la cerne, permettant de mettre en branle les procédés de déréalisation tels que je veux maintenant les décrire.

II) DÉRÉALISATION ET REPRÉSENTATION

1) Rêve, rêverie, réalité : la déréalisation par les songes

Les analyses dispersées du chapitre précédent s'étaient concentrées au final sur l'entrelacs des niveaux temporels (présent, passé, futur) déployés dans le texte par l'entremise des anachronies, dont l'articulation sur l'axe chronologique des événements favorisait à l'occasion une dynamique confusionnelle propice à l'effusion déréalisante, au trouble lectoral engendré par des frontières temporelles poreuses. Le plus souvent, ces anachronies empruntaient la voie tracée dans le texte par les réseaux de la mémoire, quand elles ne se projetaient pas, plus rarement, vers un horizon proleptique aux lignes incertaines. Dans les deux cas, le support diégétique privilégié par la narration était celui d'une rêverie du personnage qui mêle au présent les fantômes de son passé ou nourrit le projet d'une action future qui sera (ou ne sera pas) objectivée dans la suite du récit. De fait, le héros gracquien se caractérise souvent par une propension à la rêverie qui favorise ces décrochements anachroniques du récit : la description inaugurale d'Albert nous le présente comme un personnage placé sous le signe «d'une immense rêverie intérieure» (*Au C. A.*, p. 8) dont on rappelle, à intervalles réguliers, la charge méditative qu'elle fait peser sur lui (voir *Au C. A.*, pp. 28, 61, 71); Marino, personnage statique par excellence, sombre par intermittence dans une «rêverie lourde et presque organique» (*Le R. des S.*, p. 791) qui agit aussi sur Aldo, dont la fonction motrice est tempérée jusqu'à un certain point par la contemplation alanguie du monde («Je regardais passer sous mes yeux dans une rêverie ce décombre de mer» *Le R. des S.*, p. 624); de manière encore plus flagrante, il en faut peu pour que Grange soit poussé «sur la pente de sa rêverie» (*Un B. en F.*, p. 26)[60], pour qu'il retombe «dans une de ses rêveries préférées du Toit» (*Un B. en F.*, p. 78) par laquelle la guerre acquiert une consistance cotonneuse, presque irréelle; il n'est pas besoin d'insister enfin sur «la rêverie épaisse dans laquelle [Simon] aimait à se pelotonner» (*La Pr.*, p. 463) puisqu'elle fournit la matière essentielle d'un récit dont la trame événementielle se réduit

[60] On reconnaît ici la prédilection de Gracq pour cette expression hugolienne qui «met l'accent sur *l'accélération*» essentielle à la rêverie, sur «l'impression que 'la tête tourne', c'est-à-dire que le moment est venu de commencer à *fixer*.» (dans *Préférences*, «Les Yeux bien ouverts», p. 846)

jusqu'à l'épure[61]. Ces personnages sont d'autant plus enclins à la divagation méditative qu'ils investissent des lieux solitaires (le château d'Argol cerné par la forêt de Storrvan, la forteresse des Syrtes dressée entre mer et désert, la maison forte des Hautes-Falizes isolée dans l'écrin des Ardennes) ou refermés comme une bulle autour d'un être incliné à l'introspection (la chambre d'hôtel où Gérard rédige son journal, la voiture de Simon, le salon de La Fougeraie, isolé de la guerre par les vitres et la nuit). S'installe de fait une atmosphère languide qui agit d'autant mieux sur le personnage gracquien qu'elle infuse à l'occasion les éléments inanimés de l'espace diégétique (dans *La Presqu'île*, la voiture de Simon roule «au long des trottoirs rêveurs» p. 421, avant de rejoindre, à la fin de la journée, la «gare rêveuse de Brévenay» p. 484) et, plus généralement, une nature engourdie de sommeil (la première vision des Syrtes est celle des «terres de sommeil» *Le R. des S.*, p. 566, de même que «le sommeil [...] était [...] descendu sur elle [la Route] de façon discontinue» *La R.*, p. 407). À la suite de ce glissement perceptible du paysage gracquien dans une forme de torpeur, la rêverie subit un infléchissement très net vers la dimension proprement onirique qui exploite l'ambiguïté sémantique du rêve[62] : ainsi, la nature se met à rêver au sens plein du terme, tout à la fois songeuse, désirante et peuplée de visions oniriques (cette nature triplement rêveuse est à l'œuvre dans *Un Balcon en forêt*, où «l'air plus léger des rêves infusait les sous-bois d'un bleu d'encens vaporeux» p. 52, où l'on traverse une gâtine «toute mouillée de la sueur confuse des rêves» p. 53).

On le voit au travers de ces notations éparses, il est aisé de suivre à la trace l'efflorescence thématique du rêve dans l'œuvre de Julien Gracq : certains critiques s'y sont employés de façon beaucoup plus précise[63], de même que les entretiens accordés par

---

[61] Dans sa «*Fiche signalétique des personnages de mes romans*», Gracq notait, à la rubrique des «sports pratiqués», le «rêve éveillé – noctambulisme» (dans *Lettrines*, p. 153), expression parmi d'autres de l'inclination naturelle du personnage gracquien à la rêverie, qui trouve une forme extrême dans «cet air de somnambule en plein jour» arboré par Allan dans *Un Beau Ténébreux* (p. 143), extrême parce que relié à un abandon de la conscience qui ressemble à une abdication davantage qu'à ce «printemps imaginatif» auquel Julien Gracq aime associer la rêverie (voir *Préférences*, «Les Yeux bien ouverts», p. 847. Un peu plus tôt, Gracq avouait sans ambages avoir «très peur des somnambules.» *Ibid.*, p. 843).

[62] Béatrice Damamme-Gilbert souligne cette ambiguïté sémantique du rêve/*dream* en identifiant trois sens qui trouvent leur expression dans le texte gracquien : «sleeping dream, rêverie and desire» (dans «Dream and Reality in Julien Gracq's *Un Balcon en forêt* : Language Narrative and Reader Participation», p. 23).

[63] Parmi les premiers à s'y intéresser, je me contenterai de citer ici l'ouvrage de Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, qui revient plusieurs fois sur l'articulation du rêve et de la réalité dans les récits de Gracq, celui de Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq* qui consacre plusieurs pages (pp. 102 à 109) à cette thématique du

Julien Gracq sont revenus à plusieurs reprises sur l'importance particulière accordée au rêve et à la rêverie dans son œuvre[64]. Cette perspective thématique, qui n'est pas celle privilégiée dans mon étude, il me fallait au moins la dessiner pour bien marquer l'ancrage des analyses dans la matière vive du roman. Après avoir abordé, dans le chapitre précédent, la question de l'articulation temporelle des rêveries du personnage sur la ligne chronologique de l'histoire, je voudrais toutefois m'attarder plus précisément sur les récits de rêves proprement dits ainsi que sur la manière dont ils s'intègrent au flux de la narration. La relation est ambiguë, qu'entretient Julien Gracq avec les rêves, avouant lui-même qu'il «rêve assez peu souvent, je veux dire que je ne me souviens pas souvent de mes rêves[65]», dénonçant ailleurs «[l]'impuissance où l'on est, sinon de ranimer un rêve, du moins de retrouver dans l'état de veille à la fois sa lumière sans noyau et son rythme, qui ne cesse de changer, sans pourtant entretenir le moindre rapport avec la vitesse et la lenteur.[66]» Bien sûr, il s'agit de faire la distinction entre l'expérience onirique telle qu'elle est vécue et décrite par l'individu Gracq/Poirier, et celle des personnages de fiction qui donne lieu à des récits dans le récit; mais dans ce cas aussi les réticences perdurent, qui lui permettent d'affirmer : «[i]l me semble que le rêve – le rêve de la nuit – ne tient pas dans mes romans une place très grande.[67]» Notons d'emblée l'incise de la phrase, qui établit une limite implicite entre le rêve et la rêverie, de même que l'utilisation d'un verbe modalisateur («semble») par lequel Julien Gracq atténue d'un côté ce qu'il affirme de l'autre. De fait, si l'on s'en tient à des critères purement quantitatifs, les récits de rêve ne sont pas légion dans l'œuvre de Gracq, essentiellement concentrés dans *Un Beau Ténébreux*, réduits à une part congrue dans les ouvrages qui suivent... sans que l'emprise onirique se desserre de ces ouvrages jusqu'à faire impression sur des lecteurs attentifs à la

---

rêve et de la rêverie, ou encore l'ouvrage de Simone Grossman, *Julien Gracq et le surréalisme*, qui intitule l'un de ses chapitres «Le roman-rêverie» (pp. 121-135).

[64] Voir par exemple le faux entretien intitulé «Les Yeux bien ouverts», radiodiffusé en 1954 et publié par la suite dans le recueil *Préférences*, «entretien» qui porte en grande partie sur la part de la rêverie dans l'œuvre gracquienne. Voir aussi l'entretien avec Jean-Louis de Rambures au cours duquel ce dernier lui demande quelle est la part du rêve dans ce qu'il écrit (*Œuvres complètes. Julien Gracq. Tome II*, p. 1191-1192), question reprise pratiquement telle quelle dans l'entretien avec Jean Roudaut accordé onze ans plus tard (*Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, pp. 1222-1223).

[65] J. Gracq, *Préférences*, p. 843.

[66] J. Gracq, *Les Eaux étroites*, p. 550.

[67] J. Gracq, «Entretien avec Jean Roudaut», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1222.

lettre du texte, qui contredisent, dans la constance de leurs interprétations[68], les propres conclusions de l'auteur. C'est qu'il faut faire la différence entre le rêve compilé dans le récit, acquérant de la sorte une forte présence dans l'espace du texte, et les allusions passagères au sommeil entrecoupé de rêves qui ponctuent le roman gracquien : si le récit de rêve est une voie occasionnelle empruntée par la narration gracquienne, la constellation thématique dont j'ai plus haut rappelé l'importance permet d'entretenir l'impression d'onirisme relevée à de nombreuses reprises chez les critiques.

Au sein de cet onirisme diffus qui contribue à l'aura poétique dont s'entoure l'œuvre de Gracq, les récits de rêves, quoique peu fréquents dans la seconde moitié de sa production romanesque, prennent ainsi un relief particulier lorsqu'ils interviennent dans le roman. Dans la perspective narratologique qui est la mienne, ces récits de rêves m'importent peu envisagés du point de vue de leur contenu, et je vois dans ce parti pris méthodologique deux avantages immédiats : il permet d'abord de court-circuiter le débat, engagé à la suite de Freud, sur la légitimité d'une psychanalyse des contenus oniriques de la fiction[69], de même qu'il laisse hors du champ de l'analyse les commentaires gracquiens sur la nature des rêves, d'où jaillissent l'essentiel de ses réticences[70]. Au contraire, considérés du point de vue de leur insertion formelle dans le roman, les récits de rêves permettent d'activer la problématique déréalisante telle que définie plus tôt, puisqu'ils ouvrent dans le texte un

---

[68] Annie-Claude Dobbs décrit *Un Balcon en forêt* comme une «composition ouverte où, jusqu'à la fin, la veille et le rêve alternent», où «la dernière phrase redit la tentation et le prestige de l'onirisme.» (dans *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, p. 177), tandis qu'Hubert Haddad le présente comme «le livre de Gracq le plus intrinsèquement rêvé» (dans *Julien Gracq, la forme d'une vie*, p. 153). Pour Marie Francis, «[d]ans l'univers de Gracq, entre le rêve et la réalité, il y a une relation intime, continue, frappante par sa constance.» (dans *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, p. 105). Pour sa part, Simone Grossman parle du «lien constant, chez Gracq, entre l'histoire et le rêve» (dans *Julien Gracq et le surréalisme*, p. 134).

[69] Débat revivifié par l'article critique de Jean-Louis Baudry à l'égard des positions freudiennes, «Freud et la 'création littéraire'», publié en 1968 dans la revue *Tel Quel*, puis relayé dans *Poétique* par l'article de Jean Bellemin-Noël, «'Psychanalyser' le rêve de Swann ?» (1971), qui affronte le problème sans circonvolutions abusives, cherchant à articuler la psychanalyse et la rhétorique dans ce qui allait devenir la textanalyse.

[70] «Je trouve d'ailleurs que 'le rêve' est une notion d'un emploi beaucoup trop élastique. Chacun se rend compte qu'il existe deux types de rêve [...]. Il y a le rêve banal, courant, qui n'est le plus souvent qu'un centon décousu et plat des événements de la journée, et ce que j'appelle le rêve oraculaire, parce qu'il projette comme une ombre portée sur les heures à venir [...]. Celui-là, c'est le seul qui vaille qu'on en fasse usage, malheureusement, comme pour tous les rêves, le détail s'en volatilise très vite.» (J. Gracq, «Entretien avec Jean Roudaut», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1223). Ailleurs, Julien Gracq parle de «[l]a nature volatile des rêves [qui] fait que pour eux, comme pour l'électricité, c'est : sitôt produit, sitôt consommé; leur longévité au réveil dépasse à peine celle de l'image du fil incandescent sur la rétine, quand on abaisse l'interrupteur.» (*En Lisant en écrivant*, p. 729)

niveau dont on interrogera l'articulation avec le récit-cadre. Ce niveau peut être narratif, enchâssant une nouvelle voix dans celle qui menait jusqu'alors le récit, mais cette qualité n'est pas essentielle au récit de rêve[71]; en revanche, la nature de ce dernier correspond à ce que j'ai décrit, en ouverture de ce chapitre, comme un niveau de représentation, où le représenté serait ce rêve que le narrateur transforme en représentation (en récit de rêve)[72]. Enfin, si l'on se place du point de vue de la réception, il n'est pas innocent de constater que le récit de rêve modifie considérablement l'horizon d'attente du lecteur dans la mesure où son savoir et son expérience se trouvent quasiment neutralisés par la logique échevelée de ce récit, par le degré d'acceptabilité des événements narrés qui ne connaît presque pas de limites[73] : le Paris du rêveur aura beau différer par de multiples traits de l'image et des faits compilés dans le répertoire lectoral, il n'en demeurera pas moins Paris; le rêveur pourra assister à des métamorphoses, se voir mourir puis se sentir ressusciter sans que le lecteur mette en doute son récit et le sanctionne d'une totale incohérence. Pour permettre à son lecteur de modifier son horizon d'attente en fonction d'une logique afférente aux rêves, le récit devra lier avec ce même lecteur un «pacte onirique» sans lequel :

> il paraît abusif et généralisateur de baptiser «récit de rêve» un texte relevant de la mimésis dont la charge onirique n'est pas officialisée par une mention le précédant ou lui succédant – de près ou de loin – et qui identifie expressément l'insertion à un énoncé onirique[74].

---

[71] Parmi les quatre grands rêves d'*Un Beau Ténébreux*, deux seulement s'accompagnent d'un changement de niveau narratif, tandis que les rêves inclus dans *Au Château d'Argol* et *Un Balcon en forêt* relèvent tous deux du même narrateur extradiégétique qui mène le récit.

[72] Il ne serait pas aberrant de contester ce modèle sur la base d'une absence *nécessaire* (et donc d'une existence douteuse) du rêve/représenté dans le texte littéraire, puisque ce représenté nous est toujours médiatisé par un récit qui le transforme en représentation. Mais cet argument dépasse de loin le simple cadre du texte littéraire, et rejoint les doutes consubstantiels à l'existence réelle du phénomène onirique de la part de ceux qui, à la suite de Valéry, considéreraient que ce que nous nommons rêve n'est en réalité que le souvenir d'un rêve; que, dans cette perspective, «le récit de rêve ne donne RIEN du rêve» (P. Valéry, *Cahiers*, 1944. XXVIII, pp. 81-82); qu'en poussant le raisonnement à son extrême, il est même permis de douter de l'existence d'un phénomène psychique que l'on peut mesurer au travers de sa seule représentation langagière. Ainsi, ma conception du récit de rêve comme niveau de représentation inséré dans la réalité diégétique (ou niveau du représenté) ne fait que reprendre des présupposés théoriques plus généraux dont la contestation nous mènerait sur un versant ontologique que j'avais préalablement écarté de cette étude, enracinée dans la poétique du texte littéraire.

[73] Peut-être faut-il voir dans cette acceptabilité sans limites l'une des causes du désintérêt profond que proclament certains à l'encontre du récit de rêve, comme G.-A. Goldschmidt pour qui «[r]ien, sauf de rares exceptions, n'est aussi fastidieux, aussi ennuyeux que le récit de rêve» (dans «Le poète sans le savoir», p. 16). Quand tout est possible ou presque, en dehors de toute logique inspirée du savoir ou de l'expérience du lecteur, où peut s'accrocher l'intérêt du lecteur quant au contenu des événements qui lui sont narrés?

[74] F. Canovas, *L'Écriture rêvée*, p. 32.

Cette notion de «pacte onirique» me semble doublement intéressante dans la perspective que je me suis fixée : en plus de marquer les frontières de la séquence onirique par une annonce et/ou une clausule qui en constituent le cadre textuel (et favorisent l'élaboration d'un niveau de représentation qui se confonde avec cette séquence), il met en branle un protocole de lecture qui fait du récit de rêve «un énoncé contractuel quasi-métatextuel liant le narrateur [...] à son narrataire et, à une échelle supérieure, l'auteur au lecteur.[75]» J'accorderai donc une attention très grande, dans les exemples qui suivent, à l'établissement du pacte onirique dans le récit de rêve gracquien en reliant mon analyse à cette double orientation (narratologique et lectorale) qui le/la caractérise.

Un survol rapide de mon corpus permet d'isoler six séquences oniriques d'étendue suffisante pour pouvoir se constituer en objet d'analyse conséquent. La première de ces séquences intervient à la fin du huitième chapitre d'*Au Château d'Argol* (pp. 78-80, le rêve d'Albert), la dernière au milieu d'*Un Balcon en forêt*, tandis que Grange, ayant obtenu une permission, s'éloigne, pour l'unique fois du roman, de la maison forte des Hautes-Falizes (p. 79); les quatre autres récits de rêves prennent place dans *Un Beau Ténébreux* (pp. 158-159, le rêve de Christel; pp. 171-173, le premier rêve de Henri; pp. 182-184, le rêve de Gérard; pp. 246-248, le second rêve de Henri), ce qui permet de classer cet ouvrage à part dans la pratique scripturale de Julien Gracq, en plus du fait qu'il adopte un dispositif narratif particulier l'isolant des romans postérieurs et de celui qui l'a précédé. De manière plus générale, il semble que l'intérêt de Gracq pour les récits de rêves exhaustifs diminue au fil de son œuvre et s'épanouisse surtout dans ses premiers ouvrages, préoccupation qu'il faut peut-être relier à une filiation surréaliste plus affichée (sans jamais être énoncée comme telle) au début de sa production[76]. Afin de voir s'il est possible de déceler une

[75] F. Canovas, *L'Écriture rêvée*, p. 33.

[76] On se souviendra de la lettre de compliments adressée par André Breton à Julien Gracq après sa lecture d'*Au Château d'Argol*, par laquelle le jeune auteur reçoit la bénédiction du «pape du surréalisme» («votre livre m'a laissé sous l'impression d'une communication d'un ordre absolument essentiel», citée par Bernhild Boie dans *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1139) après avoir lui-même fait acte d'allégeance dans son «Avis au lecteur» qui inaugure le même ouvrage. La critique littéraire, de son côté, ne s'est pas embarrassée pour classer les deux premiers romans sous l'étiquette du surréalisme, comme le montrent les dossiers réunis par Bernhild Boie sur l'accueil réservé dans les journaux au *Château d'Argol* et à *Un Beau Ténébreux* (*Ibid.*, pp. 1139-1145, pp. 1176-1188). Plus directement encore, c'est en 1948 que Gracq publie son *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, ouvrage lu le plus souvent comme un hommage à Breton en même temps qu'un commentaire réflexif effectué par Julien Gracq sur son œuvre

évolution significative dans l'incorporation des séquences oniriques au récit selon le roman d'où elles émergent, je commencerai par étudier le récit de rêve dans *Au Château d'Argol* avant de comparer les résultats obtenus avec ceux des récits postérieurs.

Alors que vient d'être ramené au château d'Argol le corps blessé de Herminien, mis à bas par son cheval, Albert continue «d'errer au long des couloirs vides» et s'étend devant la chambre de son ami, harassé de fatigue. Là, «de funèbres images le visitèrent» (*Au C. A.*, p. 78) et le texte s'oriente explicitement vers le récit de rêve. Le pacte onirique est donc lié de manière claire avec le lecteur par l'entremise d'indices lexico-sémantiques qui constituent une «délinéation» franche du niveau de représentation dans lequel s'engage le texte (le «rêve» étant expressément désigné comme tel par le narrateur). Pourtant, les premières lignes de la séquence onirique ainsi ouverte n'appartiennent pas en propre au domaine du rêve puisqu'elles ramènent le narrateur «vers l'époque lointaine où, en compagnie d'Herminien, au milieu des nuits calmes d'été, de suggestives promenades l'entraînaient à travers Paris.» Par l'utilisation d'un indice temporel que se refusent habituellement les rêves[77], par le recours à l'imparfait itératif qui introduit dans le texte un principe de récurrence et d'habitude peu compatible avec la singularité du songe, la première phrase du niveau de représentation onirique semble aller à rebours de son ouverture explicite en tirant le récit vers le niveau du représenté par l'entremise du souvenir. Dès lors, on peut se demander quelle est la part, dans les premières lignes du récit, du souvenir de cette «époque lointaine» et celle du rêve proprement dit : il est, selon moi, impossible de situer avec précision *le début effectif* de l'action rêvée à laquelle une annonce formelle nous avait prématurément introduits. Cette impossibilité n'est pas sans influer sur la suite du texte qui joue sur l'ambiguïté de ces phrases d'amorce pour ébranler le pacte onirique (et le protocole de lecture) en laissant flotter le récit dans un entre-deux ni

---

propre. Parallèlement à cette filiation plus ou moins assumée, on se rappelle l'importance accordée au rêve dans le premier *Manifeste du surréalisme*, texte théorique qui a joué un rôle décisif dans la sympathie proclamée de Julien Gracq pour le surréalisme. La concordance de ces remarques offre peut-être un début d'explication à l'importance relative des récits de rêves dans la première partie de son œuvre.

[77] Dans son étude formelle des récits de rêves littéraires, Jean-Daniel Gollut observe que «l'Orientation des récits de rêves n'inclut généralement pas de détermination *temporelle* : l'histoire est localisée (selon des modalités à discuter), mais non insérée dans le temps chronique.» (dans *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, p. 406) Plus précisément, s'il peut être courant de rencontrer dans les récits de rêves des indications temporelles relatives à certain moment de la journée, il est généralement exclu d'y trouver des notations précises qui permettent de l'intégrer dans la chronologie de l'existence du «je» rêvé, puisque ce dernier n'a, par définition, pas d'épaisseur temporelle autre que celle tracée par la durée de son rêve.

tout à fait réel, ni totalement rêvé. Si l'irruption (tardive) d'un passé simple («se révéla bientôt») marque le passage au singulatif tout en fournissant «de l'onirique une image *apprivoisée*[78]», il demeure que le récit ne va pas sans entretenir son ambiguïté inaugurale en recourant à des techniques narratives plus proches du récit-cadre que du niveau de représentation onirique proprement dit. L'extrême précision perceptive (qu'il s'agisse de «la splendeur des feuillages nocturnes éclairés par les lampadaires électriques» ou du «grésillement obsédant des lampes à arc» *Au C. A.*, p. 78... mais les exemples de perceptions – surtout auditives – pourraient se multiplier) semble relever davantage de l'état de veille que du récit de rêve, habituellement marqué par le régime cognitif de l'incertain[79], relevant par nécessité de ce que Jean-Daniel Gollut nomme «une poétique de l'*inadéquat*[80]». Dans les cinquante premières lignes du récit, bien peu de modalisateurs d'incertitude[81] sont présents, d'ailleurs neutralisés par des notations qui expriment une franche assurance de la part du narrateur vis-à-vis des événements narrés («à n'en pas douter», «ils *surent* et comprirent tous les deux»); dans la même optique, la part d'inadéquation est secondaire dans un récit dont la situation spatiale est étonnamment ferme (Paris, bien sûr, mais surtout «ces rues étroites et perpétuellement désertes qui joignent la place Saint-Sulpice à la rue de Vaugirard»), dont l'ampleur et la précision des détails semblent contredire la brièveté traditionnelle de la séquence onirique[82]. Ce critère

---

[78] J.-D. Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, p. 292.

[79] Jean-Daniel Gollut met en valeur ce régime cognitif en relevant les nombreuses modalisations auxquelles le récit de rêve donne lieu fréquemment (*Ibid.*, pp. 160-166).

[80] *Ibid.*, p. 179. Cette poétique est directement reliée aux embarras de la mise en mots que ne manque pas de susciter le rêve, laissant le narrateur perplexe quant au langage qui pourrait rendre le monde onirique dans toute sa justesse. De fait, «[l]e récit de rêve porte en lui-même sa contestation : il se réclame ouvertement d'une poétique de l'*inadéquat*.»

[81] Je relève quatre occurrences du verbe «paraître», d'ailleurs ambigu dans son sémantisme puisqu'il exprime d'abord le fait de se présenter à la vue avant de se parer possiblement d'une valeur modale, comme l'illustre ce passage : «Devant eux [...] s'ouvrit ce qui parut aussitôt [...] n'être rien d'autre qu'une salle d'école.» (*Au C. A.*, p. 79) Quatre occurrences en cinquante lignes, cela peut paraître suffisant pour modaliser l'énoncé, mais il faut remettre ce relevé dans le contexte du récit de rêve et surtout dans celui de la narration gracquienne en général qui fait un usage immodéré de ces modalisateurs d'incertitude (sembler, paraître, comme si...) en proportion duquel le récit de rêve est loin d'être l'énoncé le plus incertain du récit dans son ensemble... phénomène stylistique qui ne favorise pas une franche séparation des niveaux.

[82] D'après les observations de Jean-Daniel Gollut, «[l]e récit de rêve se signale le plus souvent par une brièveté et un laconisme qui ne sont pas sans rapport avec la minceur du souvenir» (dans *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, p. 170). On peut tempérer cette affirmation en distinguant, comme le fait Frédéric Canovas, les «récits de rêves rhétoriques» (réalistes et autobiographiques), dont la vraisemblance s'obtient au prix d'une certaine brièveté, des «récits de rêves oniriques» qui deviennent en eux-mêmes des morceaux de littérature (voir *L'Écriture rêvée*, pp. 300-302).

de la longueur n'est pas sans importance dans le cadre d'une lecture-en-progression puisque, à mesure que le récit de rêve se déploie sur un mode ambigu, s'éloigne l'annonce franche du pacte onirique, la mention d'une frontière/cadre entre les niveaux tracée par des indices lexico-sémantiques. Enfin, une dernière caractéristique narrative inattendue du récit de rêve semble le rattacher aux conventions du récit-cadre davantage qu'au niveau de représentation onirique, à savoir la focalisation mise en œuvre dans le texte : avant que le narrateur ne délègue de manière explicite sa focalisation au sujet rêveur («Albert put alors examiner»), il continue d'assumer son rôle de focalisateur non délégué comme en témoigne l'union constante d'Albert et Herminien dans la position du focalisé, comme l'indique surtout la profondeur de focalisation qui lui permet de pénétrer *à la fois* dans les pensées des deux personnages («Alors, en même temps, ils *surent* et comprirent tous les deux, et sans se regarder, qu'ils savaient.»). Cette tendance à l'omniscience, associée de fait au narrateur extradiégétique, contrevient à la règle selon laquelle il n'existe que deux façons de focaliser un rêve : raconter en adoptant la perspective du rêveur ou raconter en restituant la perspective rétrospective de l'éveillé[83]. La convergence de ces techniques narratives (longueur du récit de rêve, précision descriptive associée à la richesse des perceptions, mise entre parenthèses du régime cognitif de l'incertain, focalisation non déléguée à tendance omnisciente) contribue à troubler une lecture dont le protocole avait pourtant été scellé par l'annonce franche du pacte onirique : le texte s'applique à brouiller la frontière entre les niveaux du représenté et de la représentation onirique et le lecteur progresse dans le texte avec des attentes mêlées, gouvernées par la logique du rêve mais actualisées par un récit dont l'organisation narrative ne déparerait pas avec celle du récit-cadre.

À ce stade de mon analyse, deux précisions s'imposent. Les remarques qui précèdent valent dans le cadre d'une lecture-en-progression qui tienne compte surtout de la première partie du récit de rêve, celle où dominent les traits narratifs que j'ai dégagés, permettant une réception ambiguë aux attentes duelles. Dans la deuxième partie du récit, la logique onirique reprend des droits qu'elle avait un instant cédés, notamment par l'entremise des

---

Il n'est pas innocent de constater à quel point on peut éprouver de la difficulté à classer les récits de rêves gracquiens dans l'une de ces deux catégories…

[83] Voir J.-D. Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, pp. 219 et suivantes.

«deux longues barres de bois *se mouvant librement* dans l'espace en avant du tableau noir» qui serreront bientôt le cou d'Herminien jusqu'à le faire exploser. Ces barres de bois apparaissent d'ailleurs dans le récit au moment où le focalisateur non délégué cède expressément sa focalisation à Albert, retrouvant par là même la logique narrative du récit de rêve. Le «magique» et l'«énigmatique» tirent alors les fils d'une scène qui s'accorde mieux à la bizarrerie intrinsèque du monde onirique et les «funèbres images» qui visitent Albert regagnent, aux yeux du lecteur, leur statut de chimères un instant contesté. C'est ici qu'intervient ma seconde remarque, qui permettra de mieux cerner l'effet produit par la déréalisation dans le domaine des représentations oniriques : le lecteur d'*Au Château d'Argol*, lorsqu'il aborde le niveau de représentation onirique du neuvième chapitre, ne peut oublier véritablement qu'il est en train de lire un récit de rêve, lui qui s'est vu proposer sans ambages un pacte onirique au cadre ferme. Cependant, il subit une pression de la part d'un texte qui déjoue ses attentes, contrevient aux traits habituels du récit de rêve en épousant d'emblée une logique événementielle et narrative qui se distingue mal du récit-cadre. Même si l'étrangeté inquiétante du rêve finit par dominer le récit, il demeure qu'un certain trouble accompagne la lecture, par lequel le niveau du représenté outrepasse les limites du pacte onirique, mêle aux chimères du présent les visions réelles du passé, échange l'incertitude contre l'assurance, l'inadéquat contre la précision, la focalisation du rêveur contre celle du narrateur extradiégétique. Pour traduire ce trouble en termes analogiques, je pourrais le comparer à cet entre-deux de la conscience qui succède au réveil, où le témoignage des sens est contrebalancé par la prégnance de visions encore proches, prolongées dans l'état de veille par les battements accélérés du cœur, qui nous fait croire un instant que nous avons réellement vécu ce que l'on vient de voir en rêve. Analogie certes imparfaite, puisque le lecteur ne *vit* pas les événements du récit-cadre (sinon dans un sens déjà métaphorique qui fait intervenir le phénomène psychologique d'identification), mais qui veut exprimer la coexistence paradoxale d'un pacte onirique clairement noué et de niveaux entrelacés, échangeant leurs propriétés jusqu'à en faire trembler les frontières. Ce tremblement des frontières, que nous avons pu observer au seuil de la séquence onirique, se perpétue du reste sur sa limite extrême où il importe de noter qu'elle ne fait pas appel à une clausule lexicale (mention explicite d'un récit qui s'achève, réveil du dormeur…) par laquelle la parenthèse du rêve se refermerait. Le récit de rêve fait

une pause en même temps que s'achève le chapitre, mais je m'inscris en faux contre l'interprétation qui ferait *nécessairement* d'une division du texte une clausule onirique à part entière[84]. Pour être véritablement effectif, cet effet de clausule doit être mis en perspective avec les premières lignes de la section qui s'ouvre, soit, dans le cas qui nous intéresse, le début du neuvième chapitre. À la lecture de ces premières lignes, force est de constater qu'une continuité certaine s'établit entre les deux sections, qui favorise la confusion des niveaux davantage qu'une séparation très nette. Cette continuité se marque, sur le plan syntaxique, par l'utilisation d'un connecteur ambigu («Cependant»), à la fois connecteur temporel et connecteur logique qui tendrait à relier, dans cette dernière hypothèse, les dernières lignes du chapitre précédent à celles qui s'annoncent. Surtout, des liens thématiques évidents se nouent entre les deux sections, qui vont bien au-delà d'un personnel identique entre le monde du rêve et la réalité. Alors que l'on avait abandonné Herminien sur le point d'avoir le cou broyé, «le bruit inconfondable des cartilages craquant sous une pression déjà impossible à supporter» (*Au C. A.*, p. 80), on le retrouve «sort[ant] des ténèbres de la mort» (*Au C. A.*, p. 81), reposant dans «sa chambre aux volets toujours clos et comme sanctifiée par l'énigme de sa résurrection.» (*Au C. A.*, p. 81) La résurrection réelle de Herminien dans la diégèse fait écho à celle, symbolique, d'un personnage mort dans le rêve qui renaît dans l'état de veille, et ces deux significations se superposent l'une à l'autre pour prolonger le trouble de la lecture et présider à la confusion des niveaux du représenté et de la représentation onirique[85].

---

[84] Ainsi, Frédéric Canovas classe parmi les clausules oniriques cette stratégie visant à faire coïncider la fin du rêve avec une division du texte (chapitre, livre, partie) «sans que l'on assiste, dans la diégèse, à la scène du réveil proprement dite. L'insertion onirique fixe plus clairement, de la sorte, les frontières qui la séparent du récit principal.» (dans *L'Écriture rêvée*, p. 37)

[85] Un exemple tout aussi éloquent de cette ambiguïté avec laquelle Julien Gracq se joue d'une fin de section succédant à l'établissement du pacte onirique peut être lu dans *Le Roi pêcheur*, seule pièce de théâtre écrite par l'auteur. Ainsi, à la fin du troisième acte, Perceval s'endort et «*en rêve, prononce des mots entrecoupés*» (p. 384). Rompant la règle classique qui veut que des événements significatifs se condensent dans cet espace temporel qu'est l'entracte (et contrevenant à la pseudo-règle narratologique qui veut faire d'une fin de section l'équivalent d'une clausule de la séquence onirique...), le quatrième acte s'ouvre sur le même décor et le même personnage, toujours plongé dans ses rêves. Les répliques qui fusent sont le fait de voix oniriques, dont le timbre est «*transposé dans un registre différent – plus étrange et plus solennel*» (p. 384), les silhouettes qui apparaissent sont celles des suivantes de Kundry mais rien n'empêche le metteur en scène d'en faire des émanations oniriques et de jouer sur le savoir tronqué du spectateur qui n'a pas accès aux didascalies. Même s'il est dit explicitement que «*Perceval se réveille en sursaut*» (p. 387), une autre didascalie indiquait plus tôt que «*jusqu'à l'entrée d'Amfortas, toute la scène se joue sur un fond de rumeur lointaine et mal définie d'alarme nocturne*» (p. 385), ouvrant la voie à une mise en scène qui perpétue le climat onirique sans le briser totalement (et le réveil en sursaut de Perceval peut tout aussi bien être une continuation de son rêve, phénomène observé du rêveur qui rêve qu'il se réveille...). Cette ambiguïté

Retrouve-t-on, dans les autres récits de rêves présents dans l'œuvre gracquienne, les stratégies que met à l'œuvre *Au Château d'Argol*? Un rapide survol des cinq autres constituants de mon corpus permet de dégager une constante, à savoir la présence d'une annonce lexico-sémantique qui noue sans ambiguïté un pacte onirique entre le texte et son lecteur («j'ai sombré dans un rêve étrange», «Depuis une quinzaine le même rêve m'est revenu», «Rêve cette nuit», «Ce silence soudain lui rappelait *le rêve*», *Un B. T.*, pp. 158, 171,182, 246, «il fit à son sujet un rêve voluptueux», *Un B. en F.*, p. 79). Le texte gracquien ne dissimule pas à son lecteur l'ouverture d'un niveau de représentation onirique par lequel son horizon d'attente doit être modifié. Si l'on se transporte plus loin dans la séquence onirique, on remarque que le premier rêve d'Henri ne fait pas l'objet d'une fin explicite, mais s'échoue, à la manière d'*Au Château d'Argol*, sur le blanc textuel d'une fin de section. S'il y a bien mention d'un réveil, elle intervient au début de la section suivante et n'est pas le fait du rêveur Henri mais de son interlocuteur Gérard : la contagion onirique n'est pas entretenue chez le lecteur par des frontières flottantes, mais elle est thématisée dans le récit en agissant sur le personnage qui se «réveille ce matin – est-ce la contagion du rêve d'Henri? – tout bourdonnant d'une rumeur de voyage.» (*Un B. T.*, p. 173) Une semblable thématisation de la frontière poreuse entre le rêve et la réalité intervient également à l'occasion du second rêve d'Henri, lorsqu'il nous est décrit comme «un de ces rêves qui décolorent des journées entières, laissent l'esprit flotter sur un univers étrange, poreux, à l'étanchéité suspecte» (*Un B. T.*, p. 248), mais il faut ajouter que cette thématisation ne produit pas le même effet sur le lecteur qu'une stratégie textuelle discrète visant à perturber son horizon d'attente[86]. Plus subtile est la façon dont s'intègre le récit du rêve de Christel au dialogue dont il émerge. Interrogée par Allan quant à l'amour qu'elle éprouve pour la nuit, la jeune femme lui répond de manière indirecte par un récit de rêve «vraiment frère de [s]on impression de veille» (*Un B. T.*, p. 158), à savoir celle d'une

---

perdure tout au long de l'acte, et bien après l'entrée sur scène d'Amfortas, relayée par les répliques des personnages (PERCEVAL : «J'ai peur de me réveiller d'un rêve.» AMFORTAS : «N'aie pas peur. Tu y entres au contraire, et c'est un rêve dont tu ne te réveilleras plus.» p. 391). Le dernier acte du *Roi pêcheur* relève-t-il du rêve ou de l'état de veille? Le metteur en scène est dans son droit, qui tranche cette question; mais il est sans doute plus proche de l'esprit de ce quatrième acte celui qui entretient le doute du spectateur et joue sur la frontière entre les deux mondes...

[86] Au risque de me répéter, je signale à nouveau le danger qu'il y a de thématiser dans le texte les manifestations possibles de la déréalisation. Une fois objectivée par le narrateur, cette dernière est intégrée comme telle dans l'horizon d'attente du lecteur, et son efficace s'en trouve réduite, sinon totalement neutralisée.

vague qui la submerge. À cette continuité thématique située au seuil inaugural de son rêve fait écho la continuité du dialogue assurée par Allan, qui retrouve le fil de sa question initiale («Aimez-vous la nuit, Christel?») sans commenter la dimension onirique de la réponse fournie par son interlocutrice : mieux qu'intégré, le récit de rêve semble fondu dans le dialogue, appelé dans l'esprit de la rêveuse par une «impression de veille» similaire, enchaîné sans clausule dans le flux du discours.

Analysés du point de vue de leur composition, trois des cinq rêves (les deux rêves de Henri et celui de Gérard) sont d'une longueur inaccoutumée, comparable à celle du rêve d'Albert. Si les stratégies narratives appropriées ne s'allient pas à la longueur du rêve de Gérard pour faire pression sur le pacte onirique noué au début du récit (et dénoué à sa fin), il n'en va pas de même du premier rêve de Henri dont la précision descriptive et perceptive[87], similaire à l'acuité de l'état de veille, et dont l'absence de modalisateurs exprimant l'incertitude rappellent la poétique mise à l'œuvre dans *Au Château d'Argol* : peu s'en faudrait que le lecteur ne mette ce récit de rêve sur le même plan (au même niveau) que l'une de ces descriptions attentives de l'espace diégétique auxquelles le journal de Gérard (et l'œuvre de Gracq en général) nous avait habitués... De manière différente, mais tout aussi troublante, le second rêve de Henri se présente comme une histoire dont les détails et l'organisation narrative «oublient» de ressortir expressément d'une «poétique de l'*inadéquat*» et d'un niveau de représentation onirique. L'espace nous est décrit avec une attention soignée qui semble relever davantage de la vision réelle d'un personnage éveillé que d'une vision incertaine apparue en rêve. Pour accentuer cet effet de précision, la focalisation adopte, dans la première moitié du rêve, une profondeur qui confine à l'omniscience grâce à des mouvements de regards panoramiques, resserrés par la suite sur une scène de plus en plus restreinte (avant de rejoindre la perspective limitée de Henri/personnage du rêve), grâce aussi à sa force pénétrante qui lui permet de passer outre les «visages» jusqu'à plonger dans leurs pensées («Dans la pensée de tous et dès le premier moment, le *château* était apparu comme le réduit central où se jouerait cette dernière partie.» *Un B. T.*, p. 247) : focalisation omnisciente davantage associée au

[87] En cela, le récit de rêve semble répondre à «l'essentiel» souhaité par Julien Gracq, et qu'il dit ne jamais trouver dans les récits de rêves qu'il connaît, à savoir «l'étrangeté absolue de leur tonalité. Les grands rêves [...] n'ont rien à voir avec le coq-à-l'âne magnifié du rêve courant : ils sont écrits souverainement dans une seule clé.» (dans *Carnets du grand chemin*, p. 1032)

narrateur traditionnel d'un récit-cadre qu'au personnage rêvant, mis en scène dans son propre rêve. Citons enfin, pour appuyer le déroulement narratif peu orthodoxe de ce récit de rêve, la notation temporelle qui ouvre le deuxième paragraphe («C'est par une après-midi voilée [...] qu'arriva *l'ordre*.» *Un B. T.*, p. 247), inscrivant de manière implicite les événements narrés dans un cadre chronologique et duratif qui viendrait contester l'armature intemporelle des rêves. Si ce n'était du cadre textuel tracé par une annonce et une clausule oniriques explicites, le récit de rêve ainsi délimité emprunterait bien peu à la logique narrative des songes (le déroulement des événements ne contrevient pas aux normes de la vraisemblance fixées par l'expérience et le savoir, seule leur dimension spatio-temporelle, en rupture totale avec l'espace-temps diégétique, accuse le niveau de représentation onirique que l'on vient de pénétrer), soutenu par une narration omnisciente et précise qui s'oppose, autant que faire se peut, à une «poétique de l'*inadéquat*». À l'intérieur de ce cadre onirique clairement délinéé, il s'agit moins de travailler à l'effacement des frontières que de déjouer les attentes lectorales activées par le pacte onirique : davantage soucieux de s'affirmer comme récit, le niveau de représentation oublie de s'assumer comme rêve[88], et la réception de ce texte long, qui gagne peu à peu en autonomie, se fait sur la base d'un pacte trahi où le contenu de la représentation cherche à sortir du cadre préalablement fixé.

Qu'il s'agisse de thématiser l'étanchéité problématique du rêve et de la réalité, de jouer sur l'effacement d'une clausule onirique pour mettre l'accent sur la confusion des niveaux (l'effet de fondu enchaîné rencontré déjà à plusieurs reprises dans le courant de l'analyse) ou de contrecarrer (osons le jeu de mots : *contrecadrer*) les attentes créées par le pacte onirique pour atteindre à l'autonomie du récit sur le rêve, *Un Beau Ténébreux* s'inscrit bien dans la continuité du premier roman tout en portant à un plus haut degré de variété la stratégie textuelle qui articule les niveaux du représenté et de la représentation onirique. Avec *Un Balcon en forêt*, écrin de l'ultime récit de rêve soumis à l'analyse, un recul très net semble s'établir par rapport aux deux œuvres inaugurales : non seulement le pacte

[88] En cela, il contourne l'une des préoccupations majeures du récit de rêve littéraire, selon Françoise Carmignani-Dupont, qui vise à l'élaboration d'un «effet de rêve» (par opposition à l'«effet de réel» barthésien). «Récit fictif, il [le récit de rêve] est la résultante d'un ensemble de techniques narratives complexes qui tendent à donner au lecteur l'impression d'un rêve authentique.» (dans «Fonction romanesque du récit de rêve. L'exemple d'*À Rebours*», p. 57)

onirique est clairement établi par un cadre lexico-sémantique tracé avec fermeté[89], mais encore le récit de rêve, à l'intérieur de ce cadre, respecte les éléments fondamentaux de la poétique onirique (brièveté, étrangeté de la scène – Grange est pendu à une potence mais n'en observe pas moins «avec un particulier plaisir le paysage illuminé» *Un B. en F.*, p. 79 –, régime cognitif de l'incertitude très sensible dans les premières lignes, focalisation attribuée au personnage-rêvant). Si l'on s'en tient au seul récit de rêve du roman[90], les niveaux du représenté et de la représentation onirique sont parfaitement séparés l'un de l'autre; l'impression s'impose, cependant, d'un récit où les lecteurs «can both believe in the reality of the story and yet penetrate an unreal world, entering what seems a domain of dream.[91]» Cette perception double s'établit sur un mode moins fusionnel que duel dans les premiers comptes rendus critiques d'*Un Balcon en forêt* lors de sa publication en 1958, comme il ressort du florilège d'articles réunis par Bernhild Boie dans son édition des œuvres complètes de Julien Gracq[92]. S'y opposent les tenants d'une interprétation réaliste du roman («D'un art symboliste et onirique, il a évolué vers le réalisme le plus concret», «C'est un récit de guerre, réel, positif, d'un intérêt documentaire exceptionnel», Julien Gracq use d'«un ton de vérité et de narration réaliste qui ne se dément pour ainsi dire pas»[93]) et ceux qui y discernent la fibre onirique et irréelle déjà présente dans les ouvrages précédents («Toute l'originalité du livre tient au glissement de la vision, qui mue un spectacle et des êtres réels, en un spectacle et des êtres irréels», «Tout cela est irréel comme la vie-même»[94]), opposition que sanctifient les propos de l'écrivain sur son propre roman (il affirme d'abord dans un entretien précédant la sortie du roman qu'«*Un Balcon*

---

[89] Cadre lexico-sémantique dont la netteté est renforcée par l'organisation graphique puisque le récit de rêve est isolé dans un paragraphe qui le constitue. À l'opposé, le récit du rêve d'Albert ne fait pas l'objet d'un retour à la ligne inaugural qui l'isolerait sur l'espace de la page, de même que les rêves de Henri ne se constituent pas en un seul bloc qui irait dans le sens d'une vision onirique cohérente et d'un seul tenant.

[90] Le texte fait aussi mention des autres rêves de Grange, mais rassemblés dans quelques phrases où l'emploi d'un pluriel généralisant et la brièveté des notations leur refuse de se constituer en niveau de la représentation onirique : «Quelquefois, quand la patrouille tardait, il s'endormait un peu malgré la faim sur l'herbe gelée, et presque aussitôt, il rêvait. C'était presque toujours un rêve de routes. Il rêvait de chars glissant vers le fortin, par la longue trouée devant l'embrasure. Il rêvait de ce qui serait.» (*Un B. en F.*, p. 54)

[91] B. Damamme-Gilbert, «Dream and Reality in Julien Gracq's *Un Balcon en forêt* : Language, Narrative and Reader Participation», p. 22.

[92] Voir *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, pp. 1297-1312.

[93] André Billy dans *Le Figaro* du 3 septembre 1958, Émile Henriot dans *Le Monde* du 8 octobre 1958, le chroniqueur littéraire (non identifié) de *L'Express* du 18 septembre 1958.

[94] Robert Poulet dans *Rivarol* du 18 septembre 1958, Jean d'Ormesson dans *Arts* du 12-18 novembre 1958.

en forêt ne ressemble pas du tout à mes livres précédents. Rien d'onirique, ni de fantastique», avant de préciser en 1971 qu'«*Un Balcon en forêt* est très proche de mes autres livres, malgré cette apparence réaliste qui est trompeuse, car c'est un roman plus proche du rêve éveillé en fait que du réalisme»[95]). On pourrait gloser longtemps sur ce dualisme critique, qui ressortit sans doute d'une volonté légitime de situer le roman par rapport à la production antérieure en même temps que d'une certaine propension à l'étiquetage (roman réaliste ou roman onirique?) fustigée plus tard par Julien Gracq[96], mais je voudrais insister ici sur l'articulation fusionnelle de ces deux dimensions, telle qu'elle est postulée par Béatrice Damamme-Gilbert dans son article de 1991 sur les liens entre le rêve et la réalité. Déjà, lors de sa publication en 1958, un critique pertinent reliait l'atmosphère déroutante du roman à cette parenthèse historique de la «drôle de guerre», «guerre qui ressemblait d'abord à un songe lourd, qui désorientait nos sentiments et nos gestes, nous déboussolait[97]», propos sur lesquels renchérit Julien Gracq pour qui «le livre est un peu le *précipité* né d'une rencontre entre une certaine situation historique – très instable et fugitive – et la pente même de mon imagination[98]»... définition habile par laquelle sont réconciliés les versants réaliste et onirique du roman. C'est dans cette perspective que Béatrice Damamme-Gilbert développe la thèse selon laquelle «boundaries between clearly demarcated worlds, between opposites even, are transgressed or redefined, and thus involved in a process of tension, fusion and inversion[99]», thèse suffisamment proche de mon analyse sur la confusion des niveaux pour arrêter ici mon attention. J'ai déjà eu l'occasion de souligner plus haut la triplicité sémantique du rêve postulée par la critique («sleeping dream, rêverie and desire») dont elle exploite le déploiement selon deux grands axes méthodologiques qui courent en parallèle. Le premier axe, d'inspiration

---

[95] Dans R. Poulet, «Le Secret de Julien Gracq» et G. Ernst, «Sur *Un Balcon en forêt*», cités par Berhild Boie dans sa «Notice d'*Un Balcon en forêt*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1284.

[96] «En matière de critique littéraire, tous les mots qui commandent à des catégories sont des pièges. [...] Les œuvres d'art, il est judicieux d'avoir l'œil sur leurs fréquentations, mais de laisser quelque peu flotter leur état-civil.» (dans *En Lisant en écrivant*, p. 677)

[97] Propos de Claude Roy dans sa critique d'*Un Balcon en forêt*, publiée le 26 novembre 1958 dans *Libération*. Béatrice Damamme-Gilbert renchérit sur le sens de ces propos en affirmant que la «drôle de guerre» «seemed not so much a disruption of the expected norms of reality, as a sort of transgression of the boundaries (and even the very 'meaning') of reality.» (dans «Dream and Reality in Julien Gracq's *Un Balcon en forêt* : Language, Narrative and Reader Participation», p. 21)

[98] J. Gracq, «Entretien avec Jean Roudaut», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1215.

[99] B. Damamme-Gilbert, «Dream and Reality in Julien Gracq's *Un Balcon en forêt* : Language, Narrative and Reader Participation», p. 22.

thématique, vise à relever les «motifs» associés au rêve qui parcourent le texte. J'ai insisté, au début de mon raisonnement, sur la «facilité» d'une telle analyse à laquelle se prête le texte gracquien avec une complaisance presque suspecte : non seulement les occurrences sont nombreuses, qui entraînent les éléments de la diégèse dans la proximité du songe et font du personnage central un rêveur éveillé évoluant dans une nature complice, mais aussi se thématise dans le texte l'amalgame troublant du rêve et de la réalité (Grange a conscience que sa «vie décloisonnée» tient «par cette porte battante qui brouillait les heures du sommeil et du jour» *Un B. en F.*, p. 54, tandis qu'il s'exclame plus loin dans le roman : «Je rêve ici – nous rêvons tous – mais de quoi?»... et le narrateur de rajouter que «[t]out, autour de lui, était trouble et vacillement, prise incertaine» *Un B. en F.*, p. 87). Le second axe emprunté par Béatrice Damamme-Gilbert, plus intéressant sans doute parce que moins affidé au sens littéral du texte, est celui du langage métaphorique envisagé d'un point de vue narratologique. Ainsi le point de vue de Grange, qui imprègne si fortement la narration gracquienne, est-il peu à peu investi d'un dynamisme autre par l'entremise de la métaphore, créant à plusieurs reprises «the effect of a curiously disembodied perception, whose reference is uncertain[100]» : un rapprochement s'opère, dans l'esprit de la critique, entre cette focalisation transgressée, la visée subversive de la métaphore qui creuse les couches superficielles de la signification, et l'état de rêverie thématisé dans le roman par lequel la réalité semble épouser les songes. L'ultime chaînon de son raisonnement est constitué par le lecteur qui «is imperceptibly drawn, through the flow of words, into a world where dream and reality intermingle.[101]» Thèmes, techniques narratives et réception font donc état d'une même pénétration du récit par le songe, d'un «process of de-centering [...] very similar to the loss of the grip on reality[102]».

Si j'insiste ici sur la lecture critique de Béatrice Damamme-Gilbert, c'est pour conclure sur les différences essentielles qui séparent nos deux démarches derrière l'apparente réconciliation des conclusions (confusion des niveaux d'un côté, perception d'une réalité où se mêle le songe de l'autre). En me concentrant sur l'inscription ponctuelle des récits de rêves dans le texte gracquien, j'ai cherché à éviter la dérive thématique qui qualifie

---

[100] B. Damamme-Gilbert, «Dream and Reality in Julien Gracq's *Un Balcon en forêt* : Language, Narrative and Reader Participation», p. 25.
[101] *Ibid.*, p. 28.
[102] *Ibid.*, p. 26.

d'onirique les romans où l'on parle du rêve, où les songes deviennent matière figurale privilégiée dont la présence s'impose au lecteur à force de récurrence. Je n'ignore pas l'importance de cette ligne thématique et je n'en récuse pas la pertinence dans le processus de réception du texte gracquien, mais elle comporte, dans la perspective que je me suis fixée, un risque majeur, celui qui consisterait à confondre la déréalisation avec les intrusions plus ou moins fréquentes du rêve à l'intérieur de la réalité diégétique, à percevoir comme déréalisés les récits littéraires qui auraient la consistance d'un songe, ceux où les «effets de rêve» seraient substitués aux «effets de réel». Comprenons bien qu'au regard du lecteur, le récit de rêve *n'est pas moins réel* que le récit-cadre puisque le langage les égalise tous deux sur un plan qui n'a plus rien d'ontologique. En revanche, l'on sait que le fonctionnement poétique de ces deux récits peut différer sensiblement, de même qu'ils suscitent chez le lecteur des attentes dissemblables. C'est sur la base de ces différences que travaille la déréalisation, davantage que sur l'efflorescence chronique de la thématique onirique dans les romans gracquiens, et son efficace peut-être analysée à partir d'une division du texte en niveaux, qu'il s'agisse de niveaux temporels lorsque l'on étudie les circonvolutions de la rêverie dans le récit gracquien, ou de niveaux de représentation lorsqu'il s'agit d'aborder les récits de rêves proprement dits. Dans ce dernier cas, elle pourra prendre deux formes essentielles (omission de la clausule onirique par laquelle s'établit une confusion entre les niveaux du représenté et de la représentation; refus de naturaliser le niveau de représentation onirique par des techniques narratives appropriées, aptes à susciter un «effet de rêve», et, conséquemment, «trahison» – ou *contrecadrage* – du pacte onirique) qui auront pour effet d'abandonner le lecteur à un trouble passager selon lequel les niveaux du représenté (de la réalité diégétique) et de la représentation (du rêve) auront fondu leurs propriétés.

2) Mise en abyme et intertextualité : vers la déréalisation comme procédé d'«inversion subordonnante»

Le premier axe de l'analyse m'a permis, sinon de dégager une nouvelle hypostase de la déréalisation, du moins de confirmer la prégnance déréalisante des procédés confusionnels par lesquels une continuité troublante s'établit entre les niveaux (qu'il s'agisse de niveaux narratifs, temporels ou de représentation). Il m'a surtout permis de mieux cerner les conditions d'apparition du processus déréalisant en prenant ses distances avec la perception apriorique que l'on pouvait avoir d'un tel processus. En particulier, la principale «victime» de cette mise au point théorique est l'approche thématique qui tend à réduire la déréalisation au contenu de l'énoncé davantage qu'à sa forme, se réclamant d'un texte qui ouvre ses portes aux manifestations du rêve et de ses succédanés (rêverie, somnambulisme...) pour exalter son étoffe onirique ainsi que l'impression d'irréalité qu'il transmet à son lecteur. Ce faisant, l'on en vient à confondre d'une part la perspective interne de la fiction, par laquelle un personnage perd prise, *à l'intérieur de la diégèse*, sur la réalité empirique qui l'environne, et d'autre part cette perspective externe qui empêche le lecteur d'accorder un degré de réalité moins grand au rêve, dont le statut ontologique se neutralise par l'action du langage. Les abus interprétatifs liés à cette confusion ne se font pas seulement sentir dans le domaine du rêve, mais peuvent prendre des voies annexes qui soutiennent, à l'occasion, la thématique onirique. Cette convergence de voies est particulièrement frappante dans *Un Balcon en forêt* où la somnolence de la nature et la propension au rêve du personnage principal s'allient à une atmosphère de conte pour doubler l'axe de l'onirisme de la dimension du merveilleux. La forêt des Ardennes se mue en véritable «forêt de conte» (*Un B. en F.*, pp. 9 et 25) où le silence prend des allures d'enchantement; la maison forte des Hautes-Falizes se tranforme en «maisonnette de Mère Grand perdue au fond de la forêt» (*Un B. en F.*, p. 10) et Mona, encapuchonnée dans sa pèlerine mouillée, en «fadette – une petite sorcière de la forêt» (*Un B. en F.*, p. 27), dont la jeunesse rieuse est rattachée plus loin à celle d'«une espèce fabuleuse, comme les licornes» (*Un B. en F.*, p. 62); le suspens de la guerre devient semblable au charme magique qui pétrifie «une allée du château de la Belle au Bois Dormant» (*Un B. en F.*, p. 107). De ces notations éparses, il est tentant de conclure à un flottement de la réalité

diégétique et de la perception qu'en a le lecteur[103], d'autant plus que l'isotopie du rêve essaime dans le texte ses multiples occurrences, mais c'est aller bien vite en besogne que de déduire des seules perceptions du personnage les impressions du lecteur. De fait, le lecteur d'*Un Balcon en forêt* ne laisse pas glisser la forêt des Ardennes dans le giron du conte, dans la mesure où nul événement de l'histoire ne contrevient aux règles de son empirie, communes à celles de Grange[104], mais il assiste à la transfiguration d'un paysage réaliste vu au travers du prisme déformant d'une focalisation rêveuse. Indépendamment de cette distinction importante qui doit empêcher les conclusions hâtives, il faut ici récuser l'équation réductrice selon laquelle la constellation thématique du merveilleux diffuserait dans le récit une atmosphère déréalisante : au même titre que le rêve, le merveilleux n'est pas en soi déréalisant s'il est appréhendé comme tel par l'horizon d'attente du lecteur. En revanche, si elle ne participe pas directement à l'effusion déréalisante telle que je m'applique à la décrire, la constellation thématique du merveilleux peut jouer un rôle important dans la concurrence des lignes temporelles définie dans le chapitre précédent. C'est à ce titre seulement que l'on peut réinvestir l'approche thématique dans la perspective méthodologique qui est la mienne.

Profitons de cette mise en garde contre des déductions trop promptes pour dissiper une autre source potentielle de confusion : celle qui établirait un rapport direct entre la déréalisation et la théâtralité du récit gracquien. C'est une avenue empruntée à l'envi par les commentateurs que cette prolifération du motif théâtral dans le récit gracquien, par lequel l'espace géographique devient espace scénique (Gérard parle «de ce qu'il y a d'extraordinairement théâtral dans le décor de cette plage» *Un B. T.*, p. 131, le *Redoutable* fend les flots jusqu'à ce que «devant l'étrave, les nuages s'écart[ent] à toute vitesse comme un rideau de théâtre» *Le R. des S.*, p. 743, «la petite terrasse surélevée» du café des Platanes a «l'air d'une scène de théâtre» *Un B. en F.*, p. 99, les frondaisons des arbres semblent «se mettre à vivre de la vie alertée d'un rideau de scène que la rampe commence

---

[103] Ainsi de Marie Francis, selon laquelle «[d]e ce climat [le climat d'*Un Balcon en forêt*], le lecteur comme le héros du roman a une perception trouble : Dans *Un Balcon en forêt*, autour du guetteur Grange, le monde apparaît 'douteux et mal sûr'» (dans *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, p. 19).

[104] S'excluant ainsi de la sphère du merveilleux tel que défini par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* : face à un phénomène en apparence inexplicable, le lecteur peut décider «qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué» : «nous entrons dans le genre du merveilleux» (p. 46).

à lécher par en-dessous» *Le R. C.*, p. 515, etc.); par lequel les personnages acquièrent aussi le ton et la démarche des comédiens (Heide est «dramatique et irréelle comme une princesse de théâtre» *Au C. A.*, p. 39, Christel, sur le «théâtre minuscule» de l'Hôtel des Vagues, ressent «l'amusement un peu pervers de se contempler jouant si bien son rôle» *Un B. T.*, p. 105, la mystérieuse femme du *Roi Cophetua* adopte dans la pénombre «un geste à la fois gracieux et imperceptiblement théâtral» *Le R. C.*, p. 500, etc.); par lequel, enfin, la construction du récit peut être assimilée à la progression en actes d'une pièce de théâtre[105]. Lorsque l'on met en rapport cette nouvelle constellation thématique avec le sème de l'irréalité consubstantiel au théâtre[106], le glissement est aisé qui nous permet de conclure à la déréalisation par l'artifice théâtral. Au-delà de cette déduction simpliste qu'il n'est plus besoin de dénoncer, Marie Francis propose une interprétation intéressante lorsqu'elle affirme que :

> Le motif du théâtre accuse l'envahissement de l'imaginaire dans une réalité qui se fragmente, valorise cet univers comme irréel en dévalorisant le réel, celui-ci devenant seulement un prétexte pour susciter un autre monde qui pourrait l'expliciter[107].

Intéressante, cette interprétation l'est à plusieurs titres, parce qu'elle se détourne des implications sémiques du motif théâtral, parce qu'elle suppose un phénomène d'inversion des signes (le valorisé devenant dévalorisé) qui rejoindra, d'une certaine façon, le mécanisme d'«inversion subordonnante» étudié plus loin, parce qu'elle avalise surtout une «fragmentation» de la réalité en différents «mondes» (essentiellement, pour Marie Francis, le «réel» et l'«imaginaire») qui se rapproche d'une distinction en niveaux, essentielle à ma démarche. Toutefois, il faut bien comprendre que le motif du théâtre ne peut, à lui seul, «susciter un autre monde», sauf à insérer dans le récit une véritable représentation théâtrale, une «pièce dans le roman» (à la manière de *Mademoiselle de Maupin*, par exemple) qui commenterait/contesterait, sur un plan autre que figural, les événements de la

---

[105] C'est le cas, en particulier, d'*Au Château d'Argol* pour lequel Annie-Claude Dobbs considère que «le morcellement du récit» en dix chapitres «a déjà en soi quelque chose de théâtral» (dans *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, p. 14).

[106] «La caractéristique de la communication théâtrale, c'est que le récepteur considère le message comme non réel ou plus exactement comme non vrai. [...] Tout ce qui se passe sur la scène (si peu déterminé et clôturé que soit lieu scénique) est frappé d'irréalité.» (dans A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 42)

[107] M. Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, p. 265.

réalité diégétique. Or le théâtre, dans les exemples cités ainsi que dans ceux invoqués par la plupart des critiques, apparaît essentiellement, sous la plume de Gracq, comme un support métaphorique, comme un comparant privilégié auquel se mesurent paysages et personnages. Nulle représentation théâtrale «mise en scène» dans le récit gracquien, si ce n'est celle de *La Tosca* évoquée par Christel lors d'un entretien avec Gérard (*Un B. T.*, pp. 110-112)[108] : hors de sa fonction figurale, le motif théâtral n'a pas une *présence* suffisante dans le récit gracquien pour être placé à l'origine d'un procédé de déréalisation proprement dit.

La tentation était grande, il faut le reconnaître, d'introduire une réflexion sur la théâtralité du récit gracquien dans un chapitre centré autour de la notion de représentation, reliée qui plus est à celle de mise en abyme, à laquelle la formule de la pièce dans la pièce fournit un paradigme littéraire fondateur. Mais la réflexion qui précède, articulée autour des récits de rêves, m'a permis de préciser le cadre de ma problématique : de même que le rêve ne peut exercer une fonction déréalisante qu'en devenant récit, la représentation (théâtrale ou autre) n'intéressera l'analyse qu'en se constituant en niveau, c'est-à-dire en dépassant le stade de simple référence isolée ou de support métaphorique récurrent pour devenir le noyau d'une séquence descriptive ou narrative qui sache désigner son cadre/ses frontières par des indices textuels appropriés. Si la représentation théâtrale vient d'être écartée du champ de l'analyse en raison de la part minime qu'elle occupe dans le récit gracquien, il n'en va pas de même de la représentation picturale qui donne naissance, dans deux textes de mon corpus (*Au Château d'Argol* et *Le Rivage des Syrtes*), à des séquences descriptives dont l'importance ne peut être négligée, allant jusqu'à constituer le cœur même du dernier récit gracquien, *Le Roi Cophetua* (cette position centrale justifie à elle seule d'élever cette nouvelle au rang de paradigme des procédés de déréalisation mis à l'étude dans ce chapitre, et je l'étudierai isolément au terme de ces analyses préliminaires). Le premier exemple qui retiendra ici mon attention, à savoir la description du portrait de

[108] Relevons aussi, sur un mode onirique, la représentation de *Faust* incluse dans le rêve de Gérard (voir *Un B. T.*, pp. 182-184). De fait, c'est bien la scène du bal masqué, dans le même roman, qui s'apparente le plus à une véritable «représentation théâtrale» au cours de laquelle les personnages joueraient différents rôles comme autant de comédiens plus ou moins talentueux. Je reviendrai sur cette scène lorsque je la mettrai plus loin en relation avec la problématique de l'intertextualité.

Piero Aldobrandi dans le palais de Vanessa (*Le R. des S.*, pp. 644-647), isole la séquence analysée par des indices lexico-sémantiques qui signalent au lecteur le franchissement d'un cadre, cadre réel de la peinture dans une perspective interne à la fiction, cadre/frontière du niveau de la représentation picturale qui s'ouvre dans le texte en même temps que la description du tableau. Ces indices lexico-sémantiques désignent l'énoncé méta-iconique par l'entremise de dénominateurs (le «portrait», le «tableau», l'«œuvre célèbre», la «peinture», la «toile») ou de notations descriptives (les «lignes molles», «l'arrière-plan du tableau», la «perspective cavalière et naïve, très plongeante», «le premier plan du tableau») qui rappellent au lecteur, à intervalles réguliers, le niveau de représentation picturale où il se situe[109]. Si l'on s'en tient au seul relevé comptable de ces indices, il est difficile de postuler un trouble quelconque dans la réception du texte par un lecteur en progression, et ce, même si le trouble est thématisé par le narrateur pour qui les «yeux grands ouverts apparus sur le mur nu désancraient la pièce, renversaient sa perspective, en prenaient charge comme un capitaine à son bord.» (*Le R. des S.*, p. 645) On peut voir de nouveau, à travers cet exemple, qu'il ne suffit pas de signifier les perceptions désorientées du personnage/narrateur à l'intérieur de la diégèse pour en tirer la conclusion spontanée d'une désorientation lectorale. De fait, la séquence descriptive du tableau de Piero Aldobrandi ne joue pas, de manière aussi flagrante que certains récits de rêves étudiés plus haut, sur des phénomènes confusionnels qui viendraient brouiller les frontières entre les niveaux. On note toutefois une tendance à la confusion dans les dernières lignes du chapitre où se referme le niveau de la représentation picturale en même temps que s'ouvre un blanc textuel où se repose le lecteur. En effet, dans l'ultime paragraphe consacré à la description du tableau, les désignateurs de l'énoncé méta-iconique, d'abord concentrés dans les cinq premières lignes du paragraphe («toile», «le premier plan du tableau»), s'effacent par la suite pour laisser le focalisateur seul face à un visage : la description de Piero Aldobrandi semble se déployer pour elle-même, indépendamment du support iconique qui est le sien (notons d'ailleurs cette tendance à l'indépendance dans le «visage qui jaillissait comme un poing tendu de la toile et semblait venir crever le premier

[109] J'emprunte cette terminologie à l'étude de Bernard Vouilloux *De la Peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq* : «[l]orsqu'il est visé en tant que produit, le référent pictural est désigné soit par un nom (le patronyme et/ou le titre), soit par un terme dénominateur comme *tableau*, *fresque*, *panneau*..., soit à l'aide de notations descriptives sur le style, le motif, la lumière, etc. – ces trois formes de désignation étant susceptibles de se combiner entre elles.» (p. 70)

plan du tableau»), et sa pose pétrifiée ressemble moins à celle d'un modèle qu'au hiératisme imposant d'une figure vivante, statufiée par le regard de son admirateur. Le visage s'anime de pensées secrètes dont le focalisateur aime à surprendre les traces, les perceptions visuelles s'enrichissent d'autres manifestations sensuelles (le vent qui passe dans les cheveux, le «tonnerre des canons»), le sème du mouvement («geste», «agitait», «élevait», les «narines battantes») fait contrepoids à celui de l'immobilité. Certes, la description n'a pas attendu ces quelques lignes pour faire sourdre la vie d'une scène figée par le pinceau du peintre, mais il faut mettre en relation cette «dérive animiste» de la description avec l'effacement progressif des désignateurs iconiques dans le texte pour mieux saisir son efficace. Saisi de velléités à sortir de son cadre, s'épanouissant au sein d'une description qui le traite comme un sujet bruissant d'une vie intérieure, campé avec noblesse dans un monde agité, le visage d'Aldobrandi acquiert une présence trompeuse que prolonge la réplique de Vanessa : «C'est Piero Aldobrandi [...]. Tu ne savais pas qu'il était à Maremma?» La phrase joue ici sur l'ambiguïté du référent, qui désigne de fait l'original d'un portrait dont Aldo n'avait pu voir que la copie dans la Galerie du Conseil à Orsenna, mais insiste sur le sujet humain, l'ancêtre de Vanessa, par l'entremise de la métonymie (le modèle principal représentant toute la toile). Dès lors, la présence du portrait à Maremma devient aussi présence du traître/héros dans les couloirs du palais, épousant *a posteriori* la «gêne» du narrateur dès son entrée dans la chambre «et tout au long de mon entretien avec Vanessa. Il y avait eu un tiers entre nous.» (*Le R. des S.*, p. 645) Par l'utilisation d'un pronom «il» au référent ambigu, combinée à une description qui tente, par divers moyens, d'échapper à son statut iconique, le narrateur cherche à traduire, sur le plan de la lecture, l'expérience troublante d'un portrait qui prend vie, d'un personnage de tableau qui se glisse, le temps d'une hallucination, dans l'espace de la diégèse, transcendant par là même la frontière entre les niveaux du représenté et de la représentation.

Même si je tiens à rester prudent quant au trouble effectif introduit par cette séquence dans le processus lectoral du *Rivage des Syrtes* (les balises du texte sont tout de même très présentes, qui signalent régulièrement le statut pictural de l'objet décrit), l'exemple est instructif qui prolonge certaines conclusions établies à l'occasion des analyses sur les récits de rêves. En premier lieu, l'une des façons les plus efficaces d'atténuer les contours

d'un cadre que l'on s'est appliqué à tracer dans le texte de diverses manières consiste à déjouer les attentes du lecteur par des techniques narratives qui n'appartiennent pas en propre au cadre préalablement fixé : les «effets de rêve» de la séquence onirique perdront peu à peu leur caractère spécifique, la description du tableau s'animera d'une vie frémissante qui cherchera à transcender les contingences de la pose immobile. Surtout, il est intéressant de noter que la confusion des frontières, lorsqu'elle a lieu, se joue essentiellement sur la frontière terminale des différents niveaux de représentation quand le seuil inaugural est désigné de manière suffisamment explicite pour nouer le pacte onirique ou signaler au lecteur le statut méta-iconique de l'énoncé qu'il est en train de lire : la déréalisation agit de manière d'autant plus efficace qu'elle ne cherche pas d'emblée à déstabiliser le lecteur, mais s'insinue dans sa progression jusqu'à jeter le trouble dans ses attentes, rassure d'une main pour mieux faire vaciller de l'autre. Le second passage mis à l'étude dans cette réflexion sur les niveaux de représentation picturale se trouve dans *Au Château d'Argol*, à la fin du huitième chapitre (pp. 84-85), lorsque Albert s'introduit dans la chambre de Herminien et se met à feuilleter des gravures avant que son regard ne tombe sur une reproduction dont le style s'apparente aux «œuvres les plus hermétiques de Dürer.» Pour bien marquer le niveau de représentation picturale qui s'ouvre dans le texte s'opère alors un changement de paragraphe par lequel s'amorce explicitement la description du sujet de la toile («Elle représentait les souffrances du roi Amfortas.») Comme dans l'exemple précédent, les désignateurs de l'énoncé méta-iconique prennent la forme de dénominateurs ou notations descriptives omniprésents («œuvre» répété de nombreuses fois, «gravure», «la composition de la scène», etc.), renforcés par la convocation réitérée de «l'artiste» dont le pinceau semble suivre en filigrane la description, puisque l'on évoque tour à tour les «ressources techniques et spirituelles de l'artiste», la «naïveté» et la «vérité» de sa peinture, sa «main inégalable», et la signification qu'il a voulu donner à sa gravure. C'est d'ailleurs en insistant tout particulièrement sur ce dernier point que le texte se départit quelque peu de sa visée descriptive initiale pour s'attarder sur «le trouble qui s'éveillait dans l'âme du spectateur» et donner une explication quelque peu abstruse de ce trouble lectoral en même temps que de la légende représentée : la concrétude des perceptions visuelles cède peu à peu devant l'abstraction du mystère, et le lecteur tend à perdre pied dans ces circonvolutions du

narrateur/focalisateur qui balance entre un contenu iconique désigné et l'émergence d'un sens par lequel le niveau de la représentation picturale s'ouvre à des considérations externes, d'essence psychologique davantage que graphique. Insensiblement, la description cherche à se faire interprétation, la poétique devient herméneutique et les repères se brouillent dans la coexistence de ces deux pôles.

Si le contenu de la représentation est quelque peu brouillé par cette visée double (à la fois descriptive et interprétative), il demeure qu'à la différence du *Rivage des Syrtes*, les désignateurs du support iconique se maintiennent jusque dans les dernières lignes de la séquence, refusant à celle-ci d'abdiquer son statut pictural au prix d'une manœuvre d'effacement qui voudrait faire oublier son cadre, le niveau de représentation dont elle dépend. En revanche, à l'instar du récit de rêve qui clôt le chapitre précédent, c'est un blanc textuel qui met un terme à la description du tableau sans la mention explicite d'un retour au niveau du représenté qui s'effectue au début de la section suivante. Exploitant la richesse potentielle de ce blanc textuel où le lecteur reste suspendu entre deux niveaux, le récit joue la carte de la continuité thématique en mettant implicitement en parallèle le lien de dépendance qui unit Amfortas à son sauveur et les «conversations interminables» entre Albert et Herminien, dont la santé défaillante, commençant tout juste à se rétablir, fait écho à la blessure du roi pêcheur sur la voie d'une possible guérison. De même que Kundry, dans sa «confusion délicieuse», s'efface dans la gravure comme un personnage de second plan, de même Heide n'est-elle plus aperçue «qu'à de rares intervalles» dans les couloirs du château d'Argol. Cette continuité thématique permet d'exploiter la qualité spéculaire de la gravure qui s'apparente ainsi à une mise en abyme fictionnelle du récit-cadre, dans la mesure où le contenu pictural renvoie à celui de l'énoncé par la «géométrie» des relations qui s'instituent entre les personnages, de même que par la nature ambiguë de leurs sentiments interprétés par le narrateur[110]. Dans le contexte d'une œuvre imprégnée d'énigme et de silence (aucune parole n'est retranscrite au discours direct, si l'on excepte le «Jamais plus» prononcé par Albert à mi-voix et dans une sorte de délire – *Au C. A.*, p. 91 –, énoncé au discours direct qui perd du reste une partie de son caractère personnel en

[110] Michèle Monballin enrichit ce jeu des correspondances entre les personnages pour mettre en relation le château piranésien de la gravure et le château d'Argol, la chambre de Herminien et la gravure, toutes deux qualifiées par analogie à l'œuvre de Dürer, renforçant par là même le vertige spéculaire imposé par la représentation picturale (voir «*Argol* et *Cophetua* : trios en miroir?», p. 94).

se confondant au refrain du «Corbeau» d'Edgar Allan Poe...), la fonction de cette mise en abyme apparaît essentiellement révélatrice, qui voudrait faire de la légende du Graal le prisme explicatif du mystère argolien (et l'on comprend mieux, de ce fait, pourquoi le narrateur accordait une attention particulière à l'interprétation de la gravure davantage qu'à sa simple description). Plus précisément, la clausule citationnelle «Rédemption au Rédempteur» (*Au C. A.*, p. 85) renvoie de manière directe au *Parsifal* de Wagner, introduisant dans le texte un principe intertextuel[111] qui infléchit le sens de la lecture. Invité par la continuité thématique entre les deux chapitres à reconnaître le caractère spéculaire de la représentation picturale, le lecteur est maintenant convié à faire jouer dans le texte un élément tiers, à savoir la connaissance qu'il possède du «*cycle* du Graal» en général et du *Parsifal* wagnérien en particulier. Peu importe, du reste, que sa connaissance demeure à un niveau très vague, l'essentiel étant dans la perception de cette structure ternaire où le niveau du représenté s'articule au niveau de la représentation par l'entremise d'un intertexte qui les enrichisse (les complexifie) mutuellement, sinon concurrentiellement. Pour assurer cette perception, le texte ne se repose pas seulement sur le savoir culturel de son lecteur que des noms propres (Amfortas, Parsifal, Kundry, Gurnemanz) viendraient stimuler dans le courant de la description, mais il attire concrètement son regard par des graphies particularisantes (mise en italiques, guillemets citationnels) qui désignent un intertexte dont on aurait laissé fuir la trace. Enfin, il est un élément non négligeable dans la stratégie mise en place par le texte pour diminuer l'aléatoire de la réception et susciter un phénomène d'intertextualité obligatoire, à savoir l'«Avis au lecteur» qui ouvre le roman et proclame que :

> si ce mince récit pouvait passer pour n'être qu'une *version démoniaque* – et par là parfaitement autorisée – du chef-d'œuvre [le *Parsifal* de Wagner], on pourrait espérer que de cela seul il jaillit quelque lumière même pour les yeux qui ne veulent pas encore voir. (*Au C. A.*, p. 4)

Au seuil même du roman, le lecteur est avisé expressément du rapprochement nécessaire qui s'établira par la suite, de manière implicite ou explicite, avec la version opératique de

---

[111] Intertextualité double, si l'on s'en tient à la catégorisation de Marc Eigeldinger, puisqu'elle s'insère dans le texte à la fois sur le mode de la citation et sur celui de la mise en abyme (voir l'introduction de *Mythologie et intertextualité*, pp. 12-14).

la légende du Graal, et cette indication agit sur son horizon d'attente en augmentant l'efficacité de la mise en abyme intertextuelle du neuvième chapitre.

C'est un exemple unique, dans l'œuvre de fiction de Julien Gracq, que cette adresse au lecteur instituée dans les premières pages d'*Au Château d'Argol*, véritable propédeutique à la lecture du roman qui se désigne comme telle par un titre sans équivoque (avant-propos eût été plus neutre...) et affiche ses intentions/prétentions en même temps que ses sources. De fait, l'opéra de Wagner n'est pas le seul de ces intertextes que prétend mobiliser le récit qui va suivre. En rattachant son œuvre à une «école littéraire», le surréalisme, qu'il suggère sans la nommer (la devinette des premières lignes nécessite tout de même un savoir relatif de la part du lecteur, que la date de rédaction et les repères thématiques aident à mobiliser), l'auteur organise la réception de son texte et substitue au plaisir de la découverte la jouissance intellectuelle de la reconnaissance : les avenues thématiques du récit qui s'apparenteront, de près ou de loin, à celles du surréalisme[112] auront d'autant plus de retentissement à la lecture qu'elles auront été préparées (on pourrait même dire : «programmées») par ces remarques liminaires, au caractère presque injonctif («la discussion n'étant même, à ce sujet, plus possible»). Enfin, la troisième piste tracée à l'intertextualité par cet «Avis au lecteur» est celle du *gothic novel* anglo-saxon, dont l'auteur invoque le «répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit et des rêves» (*Au C. A.*, p. 5), associé, s'il en était besoin, à des références spatiales attribuables, selon le savoir culturel du lecteur, à Radcliffe, Walpole ou Edgar Allan Poe. Encore une fois, il importe peu que le lecteur parvienne à identifier avec certitude les écrivains anglo-saxons indiqués par le texte afin que se mette à fonctionner le mécanisme intertextuel sur lequel est bâti cet avant-propos : le relevé précis des thèmes privilégiés par le *gothic novel* suffit à dessiner un cadre générique (et l'intertextualité se fait ici pleinement architextualité...) dont le lecteur sera convié à retrouver les traces dans le cours du roman. C'est d'ailleurs sur un mécanisme

[112] Il ne s'agit pas ici d'un phénomène d'intertextualité au sens strict du terme mais plutôt d'une forme de transtextualité, définie par Genette comme «l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes [...] dont relève chaque texte singulier.» (dans *Palimpsestes*, p. 7) Notons que cette forme, si elle se rapproche le plus de l'architextualité genettienne, en diffère aussi sensiblement dans la mesure où les relations qui sont mobilisées ne mettent pas en jeu des questions d'ordre générique mais une «école littéraire» et ses thèmes de prédilection, indépendamment de la forme générique qui les prendra en charge.

semblable que fonctionnait la référence au surréalisme, privilégiant la voie des motifs dominants et autres «problèmes humains mal définis» à celle des nominations précises qui courent le risque de se perdre dans l'encyclopédie lacunaire du lecteur : ce faisant, le texte s'assure d'attirer l'attention sur les éléments souhaités (et non sur ce qu'évoquent, de manière aléatoire et pour chaque individu, le mouvement surréaliste et le *gothic novel*) et dirige plus efficacement sa réception sur des voies intertextuelles préprogrammées.

Au-delà de cette désignation presque transparente des influences majeures qui jouent un rôle important dans le déploiement d'*Au Château d'Argol*, on peut se demander si cet «Avis au lecteur» n'ironise pas sur sa dimension propédeutique davantage qu'il dirige notre regard vers des traces intertextuelles que nous serons contraints de lire dans le texte[113]. Plusieurs indices inclinent vers cette interprétation plus ironique d'un avant-propos qu'il conviendrait de ne pas prendre au pied de la lettre, parmi lesquels cette formule de prétérition qui ouvre l'«Avis au lecteur» et proclame d'emblée l'inutilité d'une tâche que le texte se proposera néanmoins d'accomplir («Il n'est peut-être pas très nécessaire de présenter un récit», commence l'auteur au seuil de la présentation de ce même récit!). Plus loin, le paragraphe consacré à une attaque en règle de l'«explication symbolique», qui contribue à appauvrir «la part envahissante de contingent que recèle toujours la vie réelle ou imaginaire», peut se lire comme une contradiction à peine voilée du propos central de cette préface puisqu'il ne fait que substituer au mécanisme symbolique un mécanisme intertextuel par lequel la lettre du roman serait doublée de modèles puissamment suggestifs, susceptibles de diminuer l'arbitraire de l'histoire imaginée. En incluant dans son propos le principe même de son autocritique, l'auteur semble prendre ses distances avec le contenu injonctif de cet «Avis au lecteur», nous invitant à la prudence d'une main discrète quand, de l'autre, il nous pousse sur une voie balisée par les intertextes. Cette prudence se justifie *a posteriori* lorsque l'on se rend compte, une fois la lecture du roman terminée, que les ressemblances avec le *gothic novel* ne sont pas aussi fondées que cet avant-propos le laissait supposer : en fait de «châteaux branlants» surgit un édifice intact, surmonté d'une «puissante tour ronde» (*Au C. A.*, p.

---

[113] Selon Bernhild Boie, «[n]ul doute que l''Avis' ne cherche d'un seul mouvement à orienter et à embrouiller les pistes de lecture.» (dans «Notice d'*Au Château d'Argol*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1130) Nous verrons plus loin que la dimension déstabilisante de cet avis n'existe que pour le lecteur critique ayant déjà traversé le texte gracquien tant il est vrai qu'une lecture-découverte a peu de raison valable d'en contester la validité…

11), les «spectres dans la nuit», les «chaînes» et les «cercueils» sont restés tapis dans le magasin des accessoires quand se conclut le récit, et les «rêves» sont réduits à quelques rares occurrences dont la principale (le récit du rêve d'Albert), certes étendue et significative, demeure toutefois isolée dans le reste du texte. De fait, il existe bien un motif directement évocateur du *gothic novel*, qui se retrouve comme tel dans *Au Château d'Argol*, à savoir le motif du souterrain qu'empruntent Albert et Herminien pour se rendre dans la chambre de Heide... mais c'est le seul motif qui ne soit pas explicitement cité dans l'énumération inaugurale, ce qui fait dire à André Peyronie que «le roman noir [agit]comme un texte jouant, ou, si l'on préfère, joué (en tout cas certainement déjoué), à travers un autre texte, le roman gracquien.[114]» Dans cette lecture *a posteriori* de l'avant-propos du *Château d'Argol*, la propédeutique dissimule des chausse-trapes et l'intertextualité devient mirage, qui annonce ce qui ne sera pas et tient caché l'essence même de son fonctionnement.

Mais ce retour critique sur un «Avis au lecteur» dont on contesterait la bonne foi ne peut se faire que dans le cadre d'une économie de la compréhension qui tienne compte de l'ensemble des données textuelles envisagées d'un point de vue analytique. Pour ce qui est d'une lecture-découverte du texte gracquien, il n'est pas de raison majeure de déroger à la ligne fixée par cet avant-propos, dominée par la volonté sincère de rendre hommage à des modèles prestigieux (le surréalisme est décrit comme l'«école littéraire qui fut la seule [...] à apporter dans la période d'après-guerre autre chose que l'espoir d'un renouvellement», le *Parsifal* de Wagner est sans ambiguïté désigné comme un «chef-d'œuvre», tandis que l'auteur déclare vouloir rendre aux œuvres maîtresses du *gothic novel* «un hommage à dessein explicite pour l'enchantement qu'elles ont toujours inépuisablement versé sur lui.») et l'allégeance déclarée prête peu le flanc à des remises en cause de la part d'un lecteur rendu confiant par ce respect diffus. Dans le dossier qu'elle a réuni concernant l'accueil réservé au roman lors de sa publication, Bernhild Boie constate que «[d]ans l'ensemble, la critique s'inspire avant tout de l'''Avis au lecteur' dont elle prend les

[114] A. Peyronie, «Julien Gracq et le roman noir», p. 223. C'est aussi la conclusion de Bernhild Boie pour qui le «programme [du roman noir] est explicite, mais on trouvera difficilement trace de son application fidèle à l'intérieur du roman.» (dans «Notice d'*Au Château d'Argol*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1130)

indications au pied de la lettre[115]», et il y a fort à parier que la réception d'un simple lecteur-amateur ne différera pas de cet abandon confiant, là où celle d'un «professionnel» n'y discerne pas de stratégie suspecte. Si l'on replace cette observation dans la problématique qui nous intéresse, il est possible de voir dans ces pages liminaires l'équivalent, dans le domaine intertextuel, des indices lexico-sémantiques qui désignaient le niveau de la représentation, dans les domaines onirique et pictural. L'«Avis au lecteur» dessine, à l'orée du roman, un cadre intertextuel qui diffère toutefois de ses homologues par sa mobilité et sa souplesse : muni de ces indications de lecture à tendance injonctive, le lecteur progresse dans le roman avec ce cadre sous le bras, prêt à le poser sur le moindre contenu thématique qui irait dans le sens d'une convergence avec l'un des intertextes suggérés. Revenons dès lors à l'exemple du *Parsifal* de Wagner, évoqué par la gravure que contemple Albert, et qui établit une telle convergence entre le texte et son avant-propos : l'originalité de cet exemple provient du fait que l'on assiste à un «cadrage» double du récit, dans la mesure où le cadre intertextuel dicté par les premières pages se superpose au niveau de la représentation picturale que signalent les nombreux désignateurs de l'énoncé méta-iconique. On a pu voir précédemment comment cet énoncé méta-iconique ouvrait dans le texte un niveau spéculaire, l'espace d'une mise en abyme dont la fonction principale s'apparentait à la dissipation du mystère qui baigne le château d'Argol et les rapports humains entre ses occupants; il faut ajouter à cet instrument de révélation qu'est la mise en abyme le fantôme de l'intertexte dont la signification a été partiellement élucidée au cours des premières pages, ou pour le moins imposée par un auteur désireux de faire de son mince récit une «*version démoniaque*» du chef-d'œuvre wagnérien. Sous la pression doublement ordonnatrice de la mise en abyme et de l'intertexte, le dénouement du récit s'impose avec la fulgurance d'une révélation : l'intrigue se resserre autour du couple Albert/Herminien, analogue quasi transparent du couple Parsifal/Amfortas, et rejette hors de son orbe un personnage féminin désormais inutile; le face à face peut avoir lieu entre le héros lumineux et le visage sombre de son alter ego, qui mènera à la faute partagée (le viol

[115] B. Boie, *Ibid.*, p. 1140. C'est une même attitude confiante qu'adopte Gilles Plazy alors qu'il débute son cheminement à l'intérieur du roman (voir *Voyage en Gracquoland*, pp. 16-17). De même, Michel Quesnel s'interroge ainsi, à propos de l'«Avis au lecteur» d'*Au Château d'Argol* : «[q]ue peut faire le commentateur, devant tant de bonne volonté, sinon suivre, nez bas, des sentes si complaisamment balisées»... avant d'ajouter aussitôt que «ces chemins ne mènent nulle part» (dans «Argol, ou la confession démoniaque», p.

de Heide?) avant d'être finalement expiée à travers la mort du double démoniaque/pêcheur[116]. Élément médiateur par lequel le personnage prend conscience du rôle qui lui est assigné dans le dénouement du récit, la gravure/miroir ne devient pas seulement l'arme maîtresse du manipulateur Herminien[117], elle enferme le lecteur dans le cadre doublement révélateur de la mise en abyme et de l'intertextualité, qui projette sur le récit une signification à laquelle on échappe avec peine[118], l'impression tenace d'un déterminisme souterrain, voire d'une intentionnalité, qui le domine davantage qu'il ne cherche à le dominer dans l'aléatoire subjectif de sa progression.

Un tel déterminisme, mis en branle par l'intertextualité, est également à l'œuvre dans *Un Beau Ténébreux*, qui a fait l'objet d'une brillante étude de la part de Ruth Amossy, *Les Jeux de l'allusion littéraire dans* Un Beau Ténébreux *de Julien Gracq*, dont je reprendrai ici certaines conclusions pour les adapter d'une part à ma problématique et clarifier d'autre part une nouvelle facette de la déréalisation qui commence à se faire jour. Partant du constat qu'*Un Beau Ténébreux* est construit tout entier autour de l'allusion littéraire[119], Ruth Amossy rassemble ces allusions dans différents ensembles (les «références historico-

---

33). Ce mouvement de balancier rend bien compte de la tension qui s'établit entre les économies de la progression et de la compréhension appliquées au texte gracquien.

[116] Il est facile de suivre dans le texte une telle correspondance duelle entre Albert et Herminien, comme y invitent le manichéisme descriptif des deux personnages masculins (à la «chevelure blonde et aérienne» d'Albert répondent les «boucles brunes» de Herminien – *Au C. A.*, pp. 8 et 52) ou l'épisode de la rivière (pp. 50-52) où se rejoignent, comme dans un miroir, les silhouettes réfléchies d'Albert et Herminien. D'autres critiques s'y sont livrés avant moi avec précision, comme Michel Guiomar pour lequel le roman s'apparente à la révélation du *daimon* qui habite le personnage central (Albert) à travers l'expérience fondatrice du «Miroir de ténèbres» (voir *Miroirs de ténèbres. Images et reflets du double démoniaque. I Julien Gracq. Argol et les rivages de la nuit*). De même, Michèle Monballin, à partir d'une comparaison entre *Au Château d'Argol* et *Le Roi Cophetua* dégage le lien très fort qui unit Albert à Herminien, et montre comment le récit aboutit à «la rencontre de soi avec l'autre, en qui se (re)trouver équivaut à se perdre.» (dans «*Argol* et *Cophetua* : trios en miroir?», p. 103) Voir aussi le chapitre intitulé «L'Un et l'Autre» dans «La Pierre de scandale du *Château d'Argol* de Julien Gracq», de André Peyronie (pp. 23-30)

[117] Voir M. Monballin, *Ibid.*, pp. 93 et suivantes.

[118] Comme André Peyronie, il est difficile de ne pas considérer d'emblée que «[l]a gravure familière où Parsifal semble tirer tout son éclat de la blessure d'Amfortas est présentée comme une des clés de l'œuvre. Elle s'impose à Albert [et, ajouterai-je, au lecteur...] avec le caractère irrécusable d'une '*pièce à conviction*'» (dans «La Pierre de scandale du *Château d'Argol* de Julien Gracq», p. 18). De même, Jean-Paul Goux affirme, à propos de ce même passage, qu'«il ne peut échapper qu'il constitue la paraphrase même du texte.» (dans *Les Leçons d'Argol*, p. 45)

[119] Pour dissiper tout soupçon de truisme, Ruth Amossy prend soin de spécifier que «[s]'il est vrai que tout texte relève nécessairement d'une intertextualité générale, il n'en découle pas pour autant que tout texte se 'représente' ostensiblement sous cet aspect spécifique.» (dans *Les Jeux de l'allusion littéraire dans* Un Beau Ténébreux *de Julien Gracq*, p. 20) Le roman de Gracq appartient bien entendu à cette dernière catégorie.

religieuses», les «amants de Montmorency», les «allusions à Poe et à Rimbaud») qui constituent autant de constellations intertextuelles disséminées dans le texte, diversement perçues (perceptibles) par le lecteur selon qu'elles prendront appui sur des références isolées ou sur un modèle imposé comme tel par le récit, à la manière des intertextes attestés par l'«Avis au lecteur» d'*Au Château d'Argol*, dont nous avons pu voir l'importance qu'il occupe dans le processus de la réception. Je m'arrêterai en particulier sur l'intertexte proclamé du poème de Vigny, «Les Amants de Montmorency», pour ce qu'il dessine avec le plus de netteté ce qui pourrait s'apparenter à un cadre intertextuel, tel que décrit dans *Au Château d'Argol*. Comme dans ce dernier ouvrage, le cadre se dessine, quoique de manière plus discrète, dès le paratexte du roman par l'entremise d'un titre qui mobilise une allusion littéraire parvenue au statut de cliché dans le langage courant[120]. Si les commentateurs érudits rattachent à juste titre le «beau ténébreux» au roman de chevalerie *Amadis de Gaule*, lui-même nourri d'une tradition littéraire fort ancienne[121], est-il inconsidéré de penser qu'un lecteur moins au fait de cette tradition s'attachera surtout au référent stéréotypé d'une expression rabotée par le temps, avant d'être revivifiée par l'imagerie romantique du dix-neuvième siècle[122]? De fait, le *Petit Robert*, s'il signale dans un premier temps le modèle littéraire d'une telle expression, s'empresse de préciser l'expansion sémantique qu'elle a connue dans la langue courante, à savoir «un bel homme à l'air mystérieux et mélancolique», lui-même issu d'une époque où le dandy romantique était devenu un «cliché de salon[123]». C'est ici qu'il me semble devoir tracer la ligne forte du cadre intertextuel que fournit le titre du roman au lecteur disposé à s'engager dans le récit, dans cette alliance intime du beau et des ténèbres, de la séduction et de la mélancolie, du charme et du morbide, abreuvée à la source d'un romantisme artistique quelque peu suranné. Dès lors, le lecteur entre dans le texte avec son cadre sous le bras (c'est-à-dire

---

[120] De façon générale, Sébastien Joachim affirme que «le dispositif de la couverture [d'un roman] est simultanément cadre/mise en cadre/mise en scène/mise en texte/texte-cadre. Espace délimité servant de tremplin à l'illimité, ce dispositif implique et induit une activité structurante, s'érige en contrainte cognitive à l'amont de ce qui se donne à lire.» (dans «La page de couverture comme mise en cadre du roman», p. 149)

[121] Voir R. Amossy, *Ibid.*, p. 22, et M. Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 102.

[122] Dans un entretien accordé à la revue *Givre*, Julien Gracq parle du *Beau Ténébreux* en ces termes : «[n]aturellement – c'était inévitable – il est arrivé que des lecteurs interprètent ce livre en fonction de toute une lignée romantique où il y a *Werther* et *René*, pour ne citer que les plus illustres, et bien d'autres.» (p. 26) On pourrait gloser sur cette incise («c'était inévitable») glissée par Julien Gracq dans sa réflexion...

[123] B. Boie, «Notice d'*Un Beau Ténébreux*», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1162.

placé dans un coin de son horizon d'attente), guettant l'apparition d'un héros éponyme à la fois majestueux et mortifère. Dans cette perspective, la brusque saute d'humeur de Gérard, qui décide de ne plus quitter l'Hôtel des Vagues après que Gregory lui a fait lire un billet annonçant l'arrivée prochaine de Allan, ne trouve qu'une justification psychologique incertaine dans l'espace de la diégèse («tout à coup ce fut comme un besoin aigu de punir ce sourire exaspérant, cette face riant aux anges.», *Un B. T.*, p. 124) mais permet essentiellement d'activer chez le lecteur le cadre intertextuel du «beau jeune homme mélancolique» dont on attendait l'avènement depuis l'ouverture du récit. Allan ne décevra pas cette attente, qui répand autour de lui une «onde de silence» en hommage à sa beauté supérieure, devenant en quelques jours «le dieu de la bande 'straight'» (*Un B. T.*, p. 129); qui s'enveloppe surtout d'une inquiétante aura suicidaire, exacerbée par l'équilibre dangereux qu'il maintient «au bord du précipice, [...] défiant le vertige» (*Un B. T.*, p. 157) sur la muraille du château de Roscaër, ou illustrée par la détermination calme avec laquelle il s'applique à brûler sa fortune au jeu.

Mais ce cadre intertextuel esquissé par le titre n'acquiert toute sa dimension (dimension de cadre *et* dimension intertextuelle) qu'à la faveur d'un épisode clé du roman, à savoir celui du bal masqué, intervenant dans le dernier tiers du récit, au tout début de la narration anonyme qui prend le relais du journal de Gérard. J'ai eu l'occasion de souligner déjà combien cette scène se rapprochait au plus près d'une représentation théâtrale que le récit gracquien évacue de la diégèse à titre d'événement : l'utilisation des temps grammaticaux, qui nous fait basculer sans transition du passé de la narration («l'hôtel parut un instant sommeiller» *Un B. T.*, p. 225) au présent dramatique de l'action décisive prête à s'enclencher (le paragraphe au présent, constitué de quelques phrases courtes, ou dont l'ampleur est contenue par une extrême segmentation de la syntaxe, prend par ailleurs des allures de didascalie), l'emphase sémantique de la phrase qui annonce le début du bal par une formule-cliché, empreinte de solennité («Un éclat de cuivres, comme une explosion sourde, arrive du grand hall : la fête commence.» *Un B. T.*, p. 225), encore rehaussée par le lever de rideau graphique d'une ligne en pointillés, la prédominance des dialogues qui tendent à rapprocher cet épisode du rythme idéal de la scène tel que défini par Genette (TR=TH), le caractère proprement spectaculaire, enfin, d'un divertissement rituel fondé sur le jeu des masques et les échanges contraints par le modèle choisi, tout ceci contribue à

ouvrir dans le récit un niveau de (simili-)représentation théâtrale où se met en scène le fonctionnement intertextuel de la fiction gracquienne. C'est à ce double titre (ouverture d'un niveau de représentation et intertextualité) que l'épisode du bal masqué joue un rôle décisif dans le processus de la réception tel que je veux le définir ici, à la fois confusionnel et *déterminant*. Confusionnel parce que l'identité réelle des personnages derrière leur masque nous est livrée par petites touches, laissant subsister à l'occasion une incertitude troublante (qui se cache derrière les masques de Lafcadio et de Charlotte? Qui s'adresse à Jacques/Rastignac et pourquoi cette réplique s'enchaîne-t-elle sans transition à un échange entre Irène et un interlocuteur inconnu, dont Jacques devient lui-même un centre temporaire, faisant perdre pied au lecteur dans ce tourbillon de masques et de répliques?); confusionnel aussi parce que la scène est peu à peu ponctuée d'ellipses en pointillés qui rendent délicate sa refiguration temporelle par le lecteur, à rebours de son isochronisme de façade. Mais *déterminant*, surtout, par la résonance que donne aux réminiscences intertextuelles du «beau ténébreux» le travestissement d'Allan et Dolorès en héros du poème de Vigny, les «amants de Montmorency». Et pour que le lecteur ne puisse ignorer la valeur indicielle de ce modèle littéraire, Jacques livre à Irène (c'est-à-dire au destinataire dont le savoir est défaillant) un rapide résumé du poème qui fonctionne dès lors comme une mise en abyme fictionnelle de l'intrigue principale («Deux jeunes amoureux, décidés à 'en finir avec la vie', s'en vont passer un week-end à Montmorency. Au bout du week-end ils se tuent ensemble. C'est tout.» *Un B. T.*, p. 228), préparée tout au long du récit par le comportement inquiétant de Allan, par les connotations plus ou moins mortifères qu'avait éveillées le titre dans l'horizon d'attente du lecteur. Si le lecteur distrait pouvait avoir quelques doutes sur l'issue dramatique où se fondrait le mystère d'Allan et Dolorès, le voile est maintenant levé sur le point de fuite ténébreux qui aspire leur beauté[124] (quelques pages plus loin, quelques jours plus tard, un échange acrimonieux entre Irène et Allan

[124] Ruth Amossy insiste quant à elle sur la subversion carnavalesque introduite dans le récit par cette scène du bal masqué, fondée sur un processus de distanciation moqueuse par lequel le roman met en scène son propre fonctionnement textuel et le rôle essentiel qu'y occupent les allusions littéraires. Chaque allusion doit être envisagée comme le centre d'une constellation de significations virtuelles renvoyant à son modèle littéraire, en même temps qu'il s'agit de les analyser «au sein de la trame que leur entrecroisement met à jour.» (dans *Les Jeux de l'allusion littéraire dans* Un Beau Ténébreux *de Julien Gracq*, p. 47) Dans cette perspective, le jeu carnavalesque «fait éclater les valeurs individualistes et les vérités absolues, il ouvre derrière le drame du romantisme la scène fascinante de l'érotisme et de la mort que celui-ci n'annonçait encore qu'imparfaitement.» (*Ibid.*, p. 62) Si la critique insiste davantage que je ne le fais ici sur la

confirmera l'orientation funeste de sa trajectoire[125]), la table est mise pour une accélération des événements sur la pente d'un récit dont on épouse sans réticences le dess(e)in transparent (la même accélération était d'ailleurs à l'œuvre dans *Au Château d'Argol*, une fois décryptée la qualité spéculaire de la gravure). Comme dans le roman précédent, la révélation intertextuelle fonctionne d'autant mieux qu'elle s'insère dans un niveau de représentation (picturale ou simili-théâtrale) qui se présente au lecteur comme une mise en abyme à peine dissimulée de l'intrigue principale. Surtout, elle acquiert pour le lecteur une ample résonance du fait même d'avoir été préparée/annoncée par un cadre liminaire («Avis au lecteur» ou page de titre) qui oriente son horizon d'attente de façon décisive. On retombe dès lors dans le schéma déterministe esquissé par *Au Château d'Argol*, dont j'avais déjà repéré la trace au cours de mon analyse sur la situation narrative d'*Un Beau Ténébreux*. Indifférent aux déformations essentielles, proches du pastiche, auxquelles la fiction gracquienne soumet l'intertexte de Vigny[126], le lecteur n'en retient que le dénouement tragique, préfiguré tout au long du roman par d'inquiétants épisodes avant de s'imposer dans le cadre éloquent d'une représentation/mise en abyme. Je ne m'attarderai pas de nouveau sur l'impression ressentie par Allan d'un piège auquel il ne peut échapper, sur l'adresse indirecte à un lecteur tyrannique qui lui ordonne de se conformer à un suicide programmé, dont le compte à rebours a été lancé dès les premières pages du prélude, et qui s'est incarné de manière décisive dans la représentation carnavalesque du bal masqué. Du titre-cliché, aux connotations séduisantes et morbides, en passant par l'intertexte désigné du héros suicidaire et romantique, le lecteur anticipe le dénouement du récit par des inférences de plus en plus fermes qui dessinent bien autre chose qu'une simple

---

dimension ironique de la narration gracquienne, nos conclusions se rejoignent, qui mettent en valeur l'«annonce officielle» du suicide d'Allan et Dolorès par l'entremise de l'intertexte de Vigny.

[125] Confirmation qui s'effectue du reste par l'entremise d'une autre figure intertextuelle hautement significative, celle de Werther, peut-être le plus célèbre «suicidé» de la littérature romantique :

«Cet air de Werther perpétuel, cette mascarade. Oh! Vous êtes un être très *intéressant*. Et à si peu de frais. Vraiment, c'est trop facile!

– À si peu de frais ?

– Vous n'allez pas me faire croire...

– Si.» (*Un B. T.*, p. 241)

Cet échange entre Irène et Allan, fondé sur l'implicite et les blancs du dialogue, est rendu transparent par l'intertexte de Goethe, lui-même traduit en termes explicites quelques lignes plus haut («cet ingénieux chantage au suicide ne m'atteint pas...»).

[126] Parmi ces déformations, Ruth Amossy note en particulier que l'harmonie unissant Allan et Dolorès se situe en marge de la passion amoureuse. De fait, c'est la mort qui se substitue à l'amour dans le texte

promenade[127] : une pente inéluctable sur laquelle se met à glisser le personnage gracquien sans possibilité de recours.

Il est temps de *nommer* enfin cette déréalisation étrange, mise en jeu à la fois par les niveaux de la représentation picturale/théâtrale et par l'intertextualité, au-delà des procédés confusionnels qui ont mené les premiers pas de mon analyse en lui traçant une voie de plus en plus assurée. Si j'insiste ici sur l'union intime de la représentation et de l'intertextualité, c'est qu'elles se combinent l'une à l'autre pour assurer au récit son efficacité déréalisante. La première trace en effet à la seconde un cadre net, délinéé pour l'essentiel à l'aide d'indices lexico-sémantiques signalant au lecteur qu'il vient de pénétrer un niveau de représentation qui jette une lumière vive sur le niveau du représenté (lumière d'autant plus vive que sera plus épais le mystère inhérent à la diégèse). Par cette «délinéation» du cadre associée à l'établissement de liens explicites entre le contenu de la représentation et les éléments de la diégèse, se met en place le phénomène spéculaire de mise en abyme qui confère au niveau ainsi pénétré l'intensité de la révélation. L'intertextualité qui se mêle à ce niveau (soit parce que le modèle de la peinture renvoie lui-même à une œuvre célèbre, soit parce qu'il met en scène, dans l'espace de la diégèse, un jeu carnavalesque intégrant les allusions littéraires dans son fonctionnement) acquiert cette intensité révélatrice propre aux «miroirs dans le texte» qui surgissent au détour d'un chapitre. Surtout, l'efficacité spéculaire de cette intertextualité se double d'indices paratextuels qui orientent l'horizon d'attente du lecteur et le préparent à recevoir cette révélation : l'«Avis au lecteur» d'*Au Château d'Argol* et le titre d'*Un Beau Ténébreux* imposent à des degrés divers un arrière-plan intertextuel (un «cadre» intertextuel) que le récit activera par la suite à intervalles réguliers jusqu'à l'acmé interprétatif de la mise en abyme, à partir de laquelle le récit se mettra à glisser sur la pente d'un inéluctable débouchant sur la mort. Cette stratégie originale (cadre intertextuel liminaire activé dans l'horizon d'attente du lecteur pour mieux faire résonner l'intertextualité spéculaire du niveau de la représentation picturale/théâtrale,

---

gracquien. Également, les «amants» ne sont plus solitaires mais transforment leur suicide en représentation théâtrale. (voir *Les Jeux de l'allusion littéraire dans* Un Beau Ténébreux *de Julien Gracq*, pp. 104-107)

[127] Selon l'expression de Umberto Eco, désignant ainsi les échappées du lecteur hors du texte, qui se hasarde à des prévisions sur la suite de l'histoire en fonction des scénarios communs ou intertextuels disponibles dans son encyclopédie personnelle (voir le chapitre 7 de *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*).

où s'impose le dénouement du récit) inverse selon moi le fonctionnement de l'intertextualité tel que décrit par Laurent Jenny :

> l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opérés par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens[128].

En effet, dans ces deux romans de Julien Gracq, ce n'est plus le texte centreur, mais bien l'intertexte qui possède le *leadership* d'un sens imposé au lecteur (au texte centreur) avant même le début du récit[129]. La déréalisation se fait ainsi *inversion subordonnante*, qui cerne le récit-cadre d'un cadre intertextuel dont le jeu s'affirme (se démultiplie) avec l'insertion d'un nouveau cadre, fortement spéculaire, qui répond au premier en enfermant la diégèse dans une logique déterministe dont elle ne peut se dégager. Pour assurer l'efficacité de cette déréalisation, le texte s'efforce de délinéer ces cadres à l'intérieur comme au seuil du récit, adoptant au besoin une rhétorique explicative qui mette le doigt sur le fonctionnement d'un intertexte devenu transparent pour le lecteur, avant de déjouer le *leadership* du récit-cadre dans une inversion subordonnante pseudo-stabilisatrice. L'effet de lecture déréalisant de cette inversion subordonnante réside dans le déterminisme faussement rassurant qu'elle impose au lecteur, engagé dans une promenade inférentielle que confirme le texte peu à peu : au lieu de modeler ses attentes sur les indices du récit, le lecteur tend à vouloir conformer le récit au modèle de ses attentes. Une tension se fait jour entre cette réception autoritaire et la logique propre du récit (voir la focalisation transgressée de la dernière scène d'*Un Beau Ténébreux*), entre ce que nous dit le texte et ce que l'on exige qu'il nous dise (dans *Au Château d'Argol*, de nombreux commentateurs prennent pour assurée la scène du viol de Heide par Albert qu'aucun indice textuel ne vient confirmer[130], de même que le suicide d'Allan, assumé par la majorité des lecteurs

---

[128] L. Jenny, «La stratégie de la forme», p. 262.

[129] Dans la perspective qui est la mienne, et qui associe de manière intime l'intertextualité au cadre de la représentation, je ferai dorénavant subir à la définition de Jenny un infléchissement qui substitue au «texte centreur» le «récit-cadre» (par opposition aux références intertextuelles construites dans le paratexte ou incluses dans un niveau de la représentation).

[130] Voir les commentaires pertinents de Mireille Noël sur cette lecture forcée du texte gracquien par des exégètes trop confiants (dans *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, pp. 88-90). La lecture de André Peyronie offre un exemple probant de cette tension à l'œuvre dans le récit gracquien lorsqu'il affirme, au début de son étude, qu'«*Au Château d'Argol* est un roman énigmatique» qui met en place «une sorte de jeu intellectuel ou, mieux, de terrorisme intellectuel destiné à mystifier, à effrayer le lecteur» (dans «La Pierre de scandale du *Château d'Argol* de Julien Gracq», pp. 3-4)... avant de trancher par la suite au plus vif de

comme une certitude du récit, est en fait rejeté hors du récit dont le dénouement pourrait donner lieu à des interprétations plus inattendues mais non moins légitimes – fondées sur l'hypothèse qu'Allan ne va peut-être pas se suicider...[131]). Reflet de la perversion manipulatrice d'un texte qui assure à son lecteur les instruments de sa propre domination, la déréalisation devient dans cette hypostase ultime le véhicule privilégié d'un piège séduisant où l'on aime à se perdre à peine conscients des contradictions soulevées par notre lecture-en-progression[132]. *Le Roi Cophetua* est l'exemple le plus remarquable de ce piège séduisant qui illustrera dans un dernier temps le fonctionnement de la déréalisation/inversion subordonnante.

---

l'énigme en posant comme un fait avéré le viol de Heide par Albert. La déréalisation est tout entière contenue dans cette tension plus ou moins fugitive entre la résolution confiante de l'énigme et la conscience d'un irréductible mystère propre à «mystifier» le lecteur. Jean-Paul Goux me semble porter témoignage d'une semblable tension, qui affirme que «la dernière page [d'*Au Château d'Argol*] condamne une lecture qui aurait été tendue vers la révélation d'un sens ultime, démontre qui plus est que toute lecture prise au piège de la représentation fut une lecture inconséquente» (dans *Les Leçons d'Argol*, p. 49)... or l'on sait que le critique s'est livrée plus tôt à une telle lecture en s'abandonnant avec confiance au déchiffrment spéculaire de la gravure présente dans la chambre d'Herminien.

[131] C'est encore une fois la position prudente de Mireille Noël qui parle d'un «dénouement incertain» parce que le suicide est effacé (voir *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, pp. 123-126). Frédéric Canovas va encore plus loin, qui analyse avec soin la dernière phrase du roman et se demande si elle n'ouvre pas sur le cinquième et dernier rêve du roman (Allan rêvant son suicide), «cinquième et dernier acte d'une tragédie qui, somme toute, tourne à la farce.» (dans *L'Écriture rêvée*, p. 274)

[132] C'est la grande différence entre les récits gracquiens et ces textes-pièges à la manière d'«Un Drame parisien», rendu célèbre par l'analyse qu'en a faite Umberto Eco dans *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Tandis que les seconds dévoilent fièrement, par un retournement final, le traquenard où ils ont entraîné leur lecteur, les récits de Julien Gracq l'abandonnent à un dénouement incertain (Albert a-t-il violé Heide? Allan s'est-il suicidé? Grange est-il mort?) qui fait contrepoids aux inférences confiantes calquées sur un déterminisme de plus en plus prégnant : la déréalisation naît de cette tension subtile qui résiste aux brusques illuminations de la mise en abyme et de l'intertextualité mêlées.

III) DANGEREUSE FICTION : L'APPEL DU MIROIR DANS *LE ROI COPHETUA*

Le Roi Cophetua occupe dans la production de Julien Gracq une place privilégiée qu'aucun autre ouvrage n'est venu jusqu'à présent lui contester. Il s'agit en effet du dernier texte de fiction publié à ce jour par l'écrivain, et ce depuis plus de trente ans. D'aucuns voient dans cette place stratégique occupée par la nouvelle un «chant du cygne de l'écriture gracquienne [133]», d'autres préfèrent la situer dans le prolongement des œuvres antérieures plutôt que d'insister sur le silence qu'elle inaugure[134]. Dans tous les cas, il est aisé de reconnaître que l'efficacité du *Roi Cophetua* repose sur une conjonction fréquente dans l'univers fictionnel de Julien Gracq : le caractère minimaliste d'une trame événementielle[135], soutenue par la tension de l'attente, est transcendé par une extrême précision de l'écriture qui confine le lecteur à l'envoûtement, pour peu qu'il se laisse porter par le rythme de la phrase gracquienne. L'histoire se passe en 1917, dans une petite ville située au nord de Paris, Braye-la-Forêt. Le narrateur y rend visite à son ami Jacques Nueil, qui est pilote militaire dans l'aviation française. Lorsqu'il se présente au rendez-vous fixé par son ami, le narrateur rencontre seule, sur place, une femme belle et mystérieuse dont il ignore la fonction qu'elle occupe dans la maison. En l'espace d'une nuit, ses peurs, ses souvenirs et ses intuitions vont se mêler pour tenter de répondre aux interrogations qui l'assaillent : pourquoi Jacques Nueil tarde-t-il tant à se présenter au rendez-vous ? Qui est cette femme qui l'a accueilli ? Quelle attitude doit-il adopter vis-à-vis de son hôtesse ? On peut le deviner au travers de ce rapide résumé, le récit pose davantage de questions qu'il n'offre de réponses, la résolution du mystère inhérent à la nouvelle important moins que le déploiement de ses charmes. Le miroir n'est pas le

---

[133] C'est l'hypothèse que développe M. S. Armstrong dans son article intitulé «*Le Roi Cophetua* : les adieux de Julien Gracq à l'écriture fictionnelle», p.77. C'est aussi cette logique de l'épuisement progressif du récit dans l'œuvre de fiction gracquienne qui sous-tend l'étude de Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*. Par ailleurs, dans l'édition de la Pléiade qui est placée sous sa direction, B. Boie conclut sa «Notice du *Roi Cophetua*» en affirmant que la nouvelle «semble plutôt fermer une perspective» qu'elle n'en ouvre une, à la manière de *La Presqu'île* (*Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome II*, p. 1451).

[134] Voir, par exemple, M. Monballin qui établit des correspondances entre les trios des personnages du *Château d'Argol* et du *Roi Cophetua* («*Argol* et *Cophetua* : trios en miroir ?», pp. 80-103), quand J. L. Leutrat s'attache aux qualités de palimpseste des deux mêmes textes («Un texte magique», pp. 71-79).

[135] À propos du constat quasi unanime de la critique sur la «carence événementielle» des récits gracquiens, voir M. Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, pp. 23-33.

moindre des éléments qui concourent à ce déploiement. Traditionnellement pourvu d'un riche symbolisme et dispensateur de connaissance, il est omniprésent tout au long du récit et joue un rôle essentiel dans la stratégie textuelle qui guide la lecture.

Le motif du miroir occupe une place centrale dans *Le Roi Cophetua*, transformant la propriété de Jacques Nueil en un «palais des glaces» où se déploie le pouvoir de la spécularité. Introduit dans la diégèse par l'entremise d'un rapprochement métonymique avec le matériau «verre» (la propriété de Jacques Nueil est ajourée de «longues baies vitrées» *Le R. C.*, p. 496), ce motif est soutenu par de nombreuses notations descriptives qui dessinent une isotopie très ferme et inscrivent le principe de spécularité au cœur même de la villa grâce à l'omniprésence des miroirs et des surfaces réfléchissantes du mobilier[136]. Dans un premier temps, la fonction essentielle de ces surfaces réfléchissantes est d'opposer à l'ombre grandissante de la nuit des éclats de lumière qui viennent lui contester son règne : «le jour qui pénétrait encore par les baies allumait faiblement entre les tapis le parquet luisant, le cuivre des lampes, le couvercle verni du piano» (*Le R. C.*, pp. 497-498), «de l'ombre de la pièce sortait seulement par instants le reflet laqué d'un pan de meuble» (*Le R. C.*, p. 500). Dans ce monde crépusculaire où bruissent les fantômes, les miroirs et leurs succédanés ne sont pas de trop pour démultiplier l'éclat du jour en son déclin. Mais la panne d'électricité qui surprend le narrateur déséquilibre cette lutte entre l'ombre et la lumière : les vitres s'obscurcissent, puisant dans cette ombre nouvelle matière à «spéculer», les miroirs s'opacifient jusqu'à devenir ce que l'on pourrait appeler, à la suite de Michel Guiomar, des «miroirs de ténèbres[137]». Il semble en effet que le miroir, en s'opacifiant, devienne le support privilégié des apparitions, le moyen par lequel le narrateur peut accéder à un sens quelconque, lui qui désespère de ne jamais comprendre ce qui se trame en cette maison obscure : «mon regard se relevait malgré moi sur le miroir qui me faisait face – je guettais le moment où derrière moi, dans le rectangle de la porte ouverte, la femme de nouveau s'encadrerait» (*Le R. C.*, p. 507), et

---

[136] Cette isotopie a été maintes fois commentée par les critiques (voir, par exemple, M. Monballin, *Gracq. Création et recréation de l'espace*, p. 289, B. Vouilloux, *De la Peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, pp. 296-302, É. Cardonne-Arlyck, «Désir, figure, fiction. Le 'domaine des marges' de Julien Gracq», pp. 72-73) sans qu'il soit besoin d'y insister davantage.

[137] Voir M. Guiomar, *Miroirs de ténèbres. Images et reflets du double démoniaque. 1 Julien Gracq. Argol et les rivages de la nuit*. Rappelons que, selon Guiomar, les «miroirs de ténèbres» ont pour fonction de faire apparaître le double démoniaque des personnages.

un peu plus loin, «je guettais dans le miroir le regard vif, embusqué, aussitôt réprimé, de ses yeux fendus» (*Le R. C.*, p. 508). Parce qu'il offre le confort d'une vision *en arrière* et nous permet de voir ce qui nous est d'ordinaire refusé, parce qu'il offre au guetteur un poste avantageux d'où il peut observer sans être vu, le miroir est un objet de connaissance privilégié qui nous permet de saisir le sens caché des choses : il est ici moins proche de son modèle réaliste que de celui du conte, doué d'intelligence et de prescience.

Ainsi, les miroirs prolifèrent tout au long du texte et perdent leur dimension passive de réfracteurs de la lumière pour se transformer en agents de connaissance : par eux se révèle du sens. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant de voir apparaître, au milieu de la nouvelle, la figure spéculaire par excellence, celle de la mise en abyme, qui prend ici une peinture comme support. En dépit d'une lumière parcimonieuse, le «rectangle sombre» qui rompt la «nudité des murs» est aussitôt identifié comme un «tableau, de dimensions assez petites» (*Le R. C.*, p. 508), confirmant la stratégie gracquienne observée dans ses œuvres précédentes, qui signale au lecteur de façon explicite le support diégétique de la représentation. Dès lors peut s'ouvrir dans le texte un niveau de représentation isolé graphiquement par un changement de paragraphe, désigné tout du long par la récurrence du dénominateur «tableau» ainsi que par des notations descriptives («vernis écaillé», «couches successives», «bruns d'atelier», «facture très conventionnelle», «quelque Vierge d'une Visitation») qui ne permettent pas au lecteur d'oublier l'origine picturale de la description. Cette description est menée, comme dans la plus grande partie du texte, selon l'axe d'une focalisation déléguée au Je-actant et confond la présentation du tableau au lecteur avec la perception progressive qu'en a le personnage à l'intérieur de la diégèse. S'opère alors une naturalisation de la description qui contourne le décalage nécessaire entre la linéarité de l'écriture et l'instantané de la perception[138] pour «construire» le tableau en même temps que le flambeau arrache les figures à l'obscurité. Se dessinant avec peine sur une toile au «vernis écaillé [...] égalisant et noyant les bruns d'atelier» (*Le R. C.*, p. 509), la figure masculine de la peinture essaie de «se dégager peu à peu» d'un fond indifférencié, soulignant par ce verbe l'idée d'un effort, presque d'un enfantement

[138] Gracq a eu l'occasion d'exposer ses réflexions sur ce décalage consubstantiel à la description dans la section «Littérature et peinture» de *En Lisant en écrivant* : pour lui, «[l]a totale impossibilité de l'instantané [...] fonde l'antinomie propre à la littérature descriptive. Celle-ci tente de la résoudre en changeant la vision en mouvement.» (dans *En Lisant en écrivant*, p. 564)

de la forme qui confère à la description une qualité particulière de surgissement progressif aimantant la lecture par un effet de suspens. Au-delà de cette dynamisation transmise par un regard focalisateur accroché aux mouvements du flambeau, la description se construit également selon un axe cognitif assez net : tandis que la première moitié de la description s'inscrit dans une perspective objective, qui utilise essentiellement les mots dans leur valeur dénotative, un glissement s'opère dans la seconde moitié qui laisse transparaître l'incertitude du regard focalisateur à travers des termes modalisateurs plus insistants («il semblait difficile», «je localisais mal», «qui semblait conjurer»). De fait, le regard focalisateur semble à la recherche d'un sens : fidèle à la définition de Gracq selon laquelle la «description, c'est le monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemin, où déjà quelqu'un marche ou va marcher[139]», le niveau de la représentation picturale ne se contente pas de tracer les contours des figures humaines ou inanimées, il fait germer une histoire que le regard descriptif se doit de «déchiffrer». Le tableau du *Roi Cophetua* se lit autant qu'il se regarde (le narrateur doit «approcher le flambeau tout près pour le déchiffrer» *Le R. C.*, p. 509) et l'incertitude relative à une forme péniblement extraite de la pénombre cède le pas à une autre forme d'anxiété : celle du spectateur à la recherche du sens.

Si la stratégie descriptive aide à rapprocher, sinon à confondre, l'expérience du personnage découvrant le tableau avec celle du lecteur progressant dans le récit, qu'en est-il de cette trajectoire herméneutique qui se fait jour dans la seconde moitié de la description? C'est ici qu'intervient le principe d'une mise en abyme préparée dans le récit par l'isotopie du miroir, mettant en parallèle la recherche du sens à l'intérieur de la diégèse et l'imposition progressive d'un rituel spéculaire révélé au lecteur. Dans un premier temps, ce rituel spéculaire impose d'établir des correspondances entre la description du tableau et les éléments externes à la toile qui lui sont concomitants. Bernard Vouilloux a fait un relevé minutieux de ces correspondances en identifiant huit motifs descriptifs qui unissent le tableau aux personnages de la diégèse[140]. Ce relevé me semble assez rigoureux et cohérent pour fonder l'existence d'une relation spéculaire à l'intérieur du récit, relation objectivée plus loin par le narrateur qui compare le tableau à

---

[139] J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, p. 565.

[140] Parmi ces motifs, on retrouve le visage enfoui dans l'ombre, le motif des cheveux, celui de la nudité, de la verticalité, etc. (voir *De la Peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, pp. 255-262)

un miroir (ledit tableau «condensait et consacrait les gestes des personnages comme un miroir recharge et envoûte le visage qui s'y reflète» *Le R. C.*, pp. 511-512). Mais les correspondances ne suffisent pas : pour que le tableau ne soit pas contenu dans un rapport imitatif, pour qu'il se mette à signifier pleinement, il faut le soumettre à l'épreuve de la reconnaissance[141]. C'est ici que la recherche anxieuse du personnage prend le relais, lorsqu'il essaie d'identifier le tableau qu'il parcourt du regard et le vague sentiment de familiarité qu'il éprouvait à sa vue devient soudain illumination : la scène représente le roi Cophétua, agenouillé devant la mendiante dont il a fait sa maîtresse[142]. Aidé par cette illumination et par la datation approximative du tableau, un tableau «qui n'eût pas dépareillé un Salon du temps de Grévy ou de Carnot» (*Le R. C.*, p. 509) (ce qui amène à le situer dans les années 1880), le lecteur féru de peinture peut mettre en relation ces indices avec la toile du peintre préraphaélite anglais Burne-Jones, intitulée *King Cophetua and the Beggar Maid*[143]. De nombreux commentateurs ont fait ce rapprochement, confortés dans leur jugement par les propos de Julien Gracq qui avouait avoir été frappé par la toile de Burne-Jones lors d'une visite effectuée à la Tate Gallery[144]. Quelle que soit leur prudence rhétorique, les interprétations des critiques se fondent, à des degrés divers, sur cette référence picturale désignée par l'auteur. Si Jean-Louis Leutrat assume sans

---

[141] On n'est pas très éloigné, ici, du sens fort qu'Aristote donne à ce terme, tant la «reconnaissance» du tableau permet de relancer la mécanique du récit en engageant, comme nous le verrons plus loin, le personnage sur la voie d'un déterminisme souverain. Rappelons que pour Aristote, la reconnaissance est l'une des deux grandes catégories (avec la péripétie) qui permettent de complexifier l'action narrative. Elle est «comme d'ailleurs le nom l'indique, [...] un passage de l'ignorance à la connaissance.» (*Poétique*, p. 44)

[142] D'après une ancienne ballade, citée par Shakespeare, racontant comment un roi tombe amoureux d'une mendiante dont il va faire sa reine.

[143] On peut légitimement objecter à cette affirmation que le «lecteur féru de peinture» capable d'identifier la toile de Burne-Jones est davantage proche du Lecteur Modèle imaginé par Umberto Eco que du lecteur empirique francophone aux prises avec une lecture cursive du texte de Julien Gracq. Dès lors, n'est-il pas risqué de faire reposer une partie de la démonstration sur l'identification plus qu'hypothétique d'une toile somme toute peu connue ? À cela, je répondrai de deux façons : l'hypothèse extrême d'une lecture modèle, consciente de tous les indices programmés par le texte, n'est pas plus ou moins valable que la lecture «naïve» du même texte : elle repose simplement sur des postulats interprétatifs différents et m'intéresse ici dans le cadre des exégèses critiques auxquelles a donné lieu la nouvelle. Surtout, la non-reconnaissance du tableau de Burne-Jones n'empêche pas, selon moi, le fonctionnement du piège textuel tel que je veux le décrire. Il suffit que le lecteur (et le personnage) sache que «King Cophetua loved the beggar-maid» pour que la nouvelle puisse déployer son charme trompeur.

[144] Entretien accordé à la revue *Givre* en mai 1976. Il n'est peut-être pas innocent de constater que la reconnaissance du modèle préraphaélite s'épanouit sur commande de l'auteur quand une critique comme A. C. Dobbs, dans son ouvrage *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, n'ayant pas pu avoir accès à l'entretien cité, commente la nouvelle sans allusion au tableau de Burne-Jones.

ambiguïté de construire son discours autour du modèle préraphaélite[145], Élizabeth Cardonne-Arlyck et Michèle Monballin occupent une position intermédiaire en insistant moins sur le référent implicite que sur l'absence de désignateurs précis[146]. Ce faisant, le tableau de Burne-Jones réinvestit par la négative l'espace du commentaire qui se construit à la fois *contre* et *avec* lui. C'est à Bernard Vouilloux que revient la palme de la prudence, prudence étonnamment plus ferme dans une note de son *Gracq autographe*[147] que dans son étude approfondie sur l'image dans l'œuvre de Julien Gracq : tout se passe comme si les précautions rhétoriques de rigueur dans l'appréhension d'un référent hypothétique («dans 'le Roi Cophetua', la longue description du tableau qui donne son titre au récit [...], si elle ne délivre pas de certitude, institue du moins une vraisemblance[148]») subissaient une pression contraire qui les faisait céder à la tentation mimétique désignée par l'auteur («entre vraisemblance et réalité [...], ce n'est qu'une intervention extérieure au texte qui pouvait trancher : l'attribution est un droit d'auteur.[149]»). Toujours est-il que sous la pression conjuguée de l'encyclopédie du lecteur et des réminiscences du narrateur, voici que le tableau perd de son caractère allusif pour acquérir le statut de référence[150], qu'il s'agisse de la référence à une légende ou à un tableau précis. Or, lorsque l'on introduit une référence dans un récit, on fait appel à un univers de représentations partagées parallèle à l'univers de la réalité diégétique. Le lecteur est convié à modifier le régime de sa lecture «en la faisant passer du plan de la

---

[145] Dans son article intitulé «Un texte magique», J. L. Leutrat affirme que «*Le Roi Cophetua* est un exemple tout à fait remarquable de palimpseste puisqu'il s'appuie sur un tableau du peintre préraphaélite Burne-Jones, *King Cophetua and the Beggar Maid.*» (p. 75). Citons également l'article de J. Chocheyras intitulé «Julien Gracq et *Le Roi Cophetua*» qui va jusqu'à reproduire dans ses pages le tableau de Burne-Jones pour marquer la filiation entre le tableau réel et le tableau fictif.

[146] Dans son analyse de la nouvelle, E. Cardonne-Arlyck essaie d'expliquer en quoi «la biffure du *King Cophetua* de Burne-Jones [...] prend peut-être son sens» dans un réseau de relations avec la gravure de Goya et le vers de Shakespeare (voir «Désir, figure, fiction. Le 'domaine des marges' de Julien Gracq», p.77). Selon M. Monballin, «[e]n citant Shakespeare à la place de Burne-Jones, Gracq met l'accent sur le sujet au lieu du référent» (voir «*Argol* et *Cophetua* : trios en miroir ?», p. 90).

[147] Selon B. Vouilloux, «la question reste de savoir s'il est légitime de déclarer que le tableau décrit dans le récit, 'c'est le tableau de Burne-Jones', alors même que tout le travail de la description vise à suspendre la référence» (voir *Gracq autographe*, p. 112).

[148] B. Vouilloux, *De la Peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, p.57.

[149] *Ibid.*, p. 57.

[150] Les termes d'«allusion » et de «référence» sont ici utilisés au sens que leur donne B. Vouilloux : «À la dénomination explicite de la référence, l'allusion substitue des procédures de désignation implicite.» (voir *Ibid.*, pp. 18-19) Dans le cas du tableau, la référence n'est qu'indirectement atteinte, par l'intermédiaire du vers emprunté à Shakespeare, mais il ne s'en départit pas moins de son caractère allusif.

mimésis [...] à celui de la sémiosis[151]». Le tableau devient producteur de sens et, dans le cas qui nous intéresse, s'inscrit dans l'univers de la diégèse en établissant un réseau serré de correspondances. Nous arrivons de plain-pied dans le domaine de la mise en abyme où un signe-icône (le tableau) dénote par ressemblance un référent (les personnages de la diégèse). Dans cette perspective, la mystérieuse femme qui a accueilli le narrateur est rapprochée de la *beggar-maid* présente dans la légende et dans le tableau, alors que la figure de Jacques Nueil est investie, par concomitance, de la noblesse du roi Cophetua. La relation entre les deux personnages, maintenue dans l'ambiguïté tout au long du récit, semble s'éclairer par le phénomène de mise en abyme (et l'on se rappelle que l'une des grandes fonctions de la mise en abyme est d'ajouter de la lisibilité à un récit obscur, ce qui est manifestement le cas d'une nouvelle où s'imposent le mystère et l'absence d'une causalité explicite). Si l'on peut disputer du sens que projettent le tableau et la légende sur la trame des événements, il est plus facile de s'accorder pour reconnaître dans ce passage une mise en abyme fictionnelle qui éclaire, peu ou prou, le récit-cadre.

Maintes fois commentée et assumée comme telle, cette mise en abyme offre pourtant des résistances à l'interprétation, dont on retrouve l'écho dans l'analyse de Bernard Vouilloux qui parle du tableau central comme d'un «scandale existentiel et sémantique» où «les contradictoires coexistent[152]». En premier lieu, peut-on réellement parler de mise en abyme quand le tableau décrit renvoie à une relation hypothétique entre deux personnages dont l'un, Jacques Nueil, n'apparaîtra jamais au cours du récit ? Peut-on parler de mise en abyme lorsque le tableau ne reflète pas l'histoire qui nous est racontée mais, au mieux, sa pré-histoire, ce qui a pu se passer avant que ne débute le récit[153]? Surtout, si l'on prend comme hypothèse que le référent du tableau décrit est la toile de Burne-Jones, on relève un certain nombre de divergences entre la description et son modèle, dont la plus évidente est l'inversion des personnages. Dans l'original, le roi Cophetua est agenouillé à gauche de la servante; dans la description de Gracq, il est agenouillé à droite. Bien sûr, on peut contourner la difficulté en invoquant une défaillance

---

[151] B. Vouilloux, *De la Peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, p. 24.

[152] B. Vouilloux, *Ibid.*, p.224. Dans le contexte de son analyse, les contradictions portent davantage sur le contenu de la représentation que sur ses modalités, mais il reprend avec profit cette notion dans sa conclusion en l'élargissant aux problématiques conjointes de la production et de la réception (pp. 319-320).

[153] C'est au nom d'un argument semblable que L. Dällenbach interrogeait le caractère canonique de la mise en abyme présente dans *Hamlet* (voir *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, pp. 22-23).

de la mémoire de la part de l'écrivain : c'est ce que Julien Gracq suggère lui-même dans son entretien accordé à la revue *Givre*[154]. D'autres commentateurs, de manière plus ingénieuse, ont relié cette inversion à la thématique spéculaire qui traverse le récit : en somme, le tableau serait doublement spéculaire en ce qu'il introduit une mise en abyme dans le récit et inverse la position des personnages comme s'ils étaient vus dans un miroir[155]. Il n'est pas interdit de penser, enfin, que le descripteur du tableau est comme absorbé à l'intérieur de la toile, légitimant de ce fait la position (faussement) inversée des personnages[156]. Ce phénomène d'absorption se trouve confirmé, dans la suite de la nouvelle, par les impressions du narrateur («je me sentais entrer dans un tableau.» *Le R. C.*, p. 520) de même que la silhouette de la femme est encadrée à plusieurs reprises comme la figure d'un tableau, qu'il s'agisse d'un encadrement double, dans le cas où le personnage l'observe *à partir d'un miroir* s'encadrant «dans le rectangle de la porte ouverte» (*Le R. C.*, p. 507), ou simple, comme à la fin du passage descriptif qui a retenu notre attention («sa silhouette s'encadrait déjà dans la porte» *Le R. C.*, p. 509). Il est d'ailleurs intéressant de noter que la frontière terminale du niveau de représentation picturale n'est pas marquée de manière aussi nette que son seuil, comme il arrivait souvent dans les exemples précédemment analysés : en plus de prolonger thématiquement l'encadrement du tableau par le cadre de la porte, le pronom anaphorique «Elle» joue sur la disjonction entre la logique grammaticale du référent féminin le plus proche (la mendiante de la légende) et celle du récit qui attribue ce pronom à la mystérieuse servante : encore une fois s'affirme la propension du texte à établir des correspondances, voire une continuité, entre le niveau du représenté et celui de la représentation.

---

[154] «Le travail du souvenir l'avait profondément changé! C'était presque un autre tableau», avoue Gracq en le redécouvrant dans le film d'A. Delvaux adapté du *Roi Cophetua* (voir le numéro spécial de la revue *Givre*, p. 26). C'est cette interprétation que retient de manière trop confiante Elena Suárez Sánchez lorsqu'elle affirme que «parece que el escritor haya fabulado en torno a un recuerdo visual muy alejado [...] sin preocuparse de verificarlo teniendo ante sus ojos la pintura en cuestión a la hora de escribir su relato, lo que explicaría el cambio de colocación de los personajes principales, así como los distintos colores y vestuario.» (dans «El ritmo de la espera en *Le Roi Cophetua* de Julien Gracq», p. 413)

[155] Ainsi, relevant l'inversion des personnages par rapport à l'original de Burne-Jones, J. L. Leutrat souligne que «le double foyer et l'inversion sont précisément au cœur de ce récit.» (voir *Julien Gracq*, p. 63) De manière encore plus explicite, É. Cardonne-Arlyck note que «par rapport au tableau de Burne-Jones, celui fictif du récit est renversé comme une réflexion spéculaire» (voir «Désir, figure, fiction. Le 'domaine des marges' de Julien Gracq», p. 91).

[156] Dans *Absorption and Theatricality : Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, M. Fried essaie de dégager les fondements de la peinture moderne en se concentrant plus particulièrement sur la relation

Une autre explication pourrait justifier les résistances rencontrées par l'interprétation : la signification de la mise en abyme est difficile à établir car il ne s'agit pas d'une mise en abyme; le tableau décrit comporte des écarts avec le tableau de Burne-Jones car il n'a pas pour modèle le tableau de Burne-Jones; la légende du roi Cophetua correspond de manière lointaine à l'histoire racontée car le tableau ne représente pas la légende du roi Cophetua. À première vue, cette explication peut paraître singulièrement simpliste : pour surmonter la difficulté, faisons comme si elle n'existait pas. Pourtant, elle ne me semble pas en désaccord avec la logique du texte. Seule l'intuition du narrateur, d'ailleurs lente à émerger, confère au tableau un contenu référentiel qui n'est peut-être pas le sien, fonde son identification sur des bases aussi volatiles que les voies de l'imagination. En filigrane se pose ici la question de la crédibilité du narrateur, suprême instance de l'«authentication» du récit, selon le terme de Lubomir Dolezel[157]. Rien, dans les premières pages de la nouvelle, ne semble mettre en doute la compétence du narrateur à raconter sa propre histoire, et le lecteur est amené à épouser son point de vue jusqu'à ses dires (parmi lesquels l'identification de la scène peinte avec la légende du roi Cophetua)[158]. De plus, si le lecteur critique assimile aussi facilement la référence à la légende du roi Cophetua (et, selon la configuration de son savoir culturel, au tableau de Burne-Jones), c'est qu'il y a été préparé par toute une série d'indices textuels. Le titre de la nouvelle est sans doute l'indice le plus évident, qui mobilise le savoir encyclopédique du lecteur tout en créant chez lui l'attente d'une motivation[159]. Si l'on opte pour l'hypothèse minimale (la plus probable dans le cas d'un locuteur francophone) selon

---

tableau/spectateur. L'un des phénomènes qui caractérisent cette relation est l'absorption du spectateur à l'intérieur du tableau.

[157] Selon le critique, la «truth-value» d'un énoncé fictionnel repose sur l'«authentication authority» que constitue le narrateur. Il distingue plusieurs types de narration et leur assigne «different grades of authenticity». D'après cette hiérarchie, la narration à la première personne (*Ich form*) est «relatively authentic» et doit chercher à asseoir l'«authentication authority» de son narrateur pour gagner la confiance du lecteur. (voir L. Dolezel, «Truth and Authenticity in Narrative»)

[158] Ce capital de confiance que l'on accorde *a priori* au narrateur d'une fiction n'est dilapidé par aucune entorse grave à la logique narrative, mais nous allons voir bientôt que des indices devraient nous inciter à davantage de prudence (et d'abord le caractère «trouble» du «souvenir» qui est à l'origine de la narration, p. 183).

[159] Charles Grivel insiste en particulier sur cette importance du titre dans le roman, considéré comme «la première phrase du texte» qui «comprend l'œuvre entière, comme celle-ci l'implique.» (dans *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, p. 166) De même, pour Wolfgang Karrer, «there is overcoding of the text that follows the title. And retro-actively the quote in the title receives its overcoding from the following text.» (dans «Titles and Mottoes as Intertextual Devices», p. 123)

laquelle le titre n'éveille aucune réminiscence culturelle précise, le «roi Cophetua» n'en constituera pas moins, dans l'espace rescriptural du lecteur, une coquille vide en attente d'être sémantisée par le texte; si ce même titre éveille chez le lecteur le souvenir de la légende et/ou de ses différentes incarnations artistiques, un cadre liminaire se met en place, similaire à ceux que j'ai relevés dans *Au Château d'Argol* et *Un Beau Ténébreux*, que le lecteur activera à loisir tout au long de sa progression dans le texte avant de le confondre avec la mise en abyme du tableau éponyme : dans tous les cas, l'acceptation de la référence imposée par le narrateur se fait d'autant mieux qu'elle comble la béance ouverte par le titre et permet au lecteur d'obéir au principe du chaînon manquant en vertu duquel un texte littéraire est étroitement relié à son titre[160]. Les intuitions du narrateur préparent aussi le rappel de la légende, en particulier lorsque «l'idée convenue de la *servante-maîtresse* flotta dans [s]on imagination.» (*Le R. C.*, p. 504) Particularisée par l'usage de l'italique, cette dénomination au sémantisme double anticipe celui de la mendiante devenue maîtresse du roi Cophetua. Un peu plus tard, les ténèbres environnantes, l'orage qui menace et la solitude pesante se mêleront pour appeler à sa mémoire une référence picturale, celle de la *mala noche* et «brusquement le souvenir de la gravure de Goya se referma sur moi» (*Le R. C.*, p. 504). Lorsqu'il établit le réseau serré des correspondances qui unissent l'histoire aux représentations picturales, Bernard Vouilloux commence par relever les homologies thématiques entre la description de la gravure et celle du tableau avant d'introduire le troisième élément de la comparaison en la personne de la servante[161]. De fait, les ressemblances entre le tableau et les personnages de la diégèse, qui établissent le principe de la mise en abyme, sont d'autant mieux acceptées par le lecteur qu'elles trouvent un premier fondement dans ces images mémorielles évoquées par le narrateur. De manière plus ponctuelle, la datation approximative du tableau permet d'établir un lien temporel avec la toile de Burne-Jones et favorise l'émergence implicite de cette référence. L'interprétation du lecteur est donc orientée de manière à créer l'illusion d'un référent-modèle auquel peut (auquel doit) se comparer le tableau décrit. En somme, le narrateur et le lecteur sont ici placés dans une

[160] Selon Alain Coelho, «[l]a 'clef' du mystère [de la nouvelle] tient à un tableau, *Le Roi Cophetua* (d'où le titre donné au texte)» (dans *Julien Gracq, appareillage*, p. 52). De fait, si l'on s'en tient à la perspective du lecteur (et non à celle de l'auteur), je crois qu'il conviendrait d'inverser les membres de cette phrase en affirmant plutôt que la 'clef' du mystère tient à un titre (d'où le tableau intégré dans le texte)...

[161] Voir B. Vouilloux, *De la Peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, pp. 255-256.

situation homologue : tous deux sont confrontés à la révélation d'un sens qui jaillit d'une intuition secondée d'un souvenir (pour le narrateur) et d'une mise en abyme (pour le lecteur). Pourtant, si l'on y regarde de plus près, cette révélation n'a qu'un fondement illusoire : ce n'est pas le tableau qui donne du sens aux interrogations du narrateur et du lecteur, ce sont le narrateur et le lecteur qui imposent son sens au tableau, un sens magnétisé par les éléments de la diégèse d'une part, et par les indices textuels d'autre part. *Le Roi Cophetua* devient ainsi la métaphore d'une fiction qui attire dans son piège le personnage et le lecteur[162].

Forts de cette hypothèse, relisons maintenant l'ensemble de la nouvelle. Une remarque s'impose de prime abord : la lecture constitue l'une des activités privilégiées du narrateur. Il lit et relit les journaux dans le train puis chez Jacques Nueil; il inventorie les rayons de sa bibliothèque, en retire un ouvrage neuf pour en commencer la lecture. Au-delà de ce simple constat, il faut ajouter que le narrateur est un lecteur critique qui ne se contente pas de rester à la surface du texte mais cherche à lire entre les lignes, à en déceler le sens caché. Lorsqu'il prend connaissance des journaux où «la Russie de Kerensky tourbillonnait énigmatiquement dans les rues boueuses de Moscou et de Petrograd» (*Le R. C.*, p. 490), lorsqu'il éprouve une frustration diffuse à la vue de ces textes et photos qu'«aucune grille ne permettait de [...] lire» (*Le R. C.*, p. 490), son acte de lecture se transforme peu à peu en un effort de déchiffrement qui «cherchait à lire à travers les nuées qui se déchiraient» (*Le R. C.*, p. 490). Plus loin, le trajet herméneutique qui guide sa lecture est illustré par le passage suivant : «à travers les circonvolutions pudiques des correspondants de presse, il était clair que la situation en Russie s'aggravait. [...] J'imaginais Petrograd, la marée figée de ses drapeaux rouges subitement noircis par la première neige...» (*Le R. C.*, p. 492). Toute lecture est d'abord conscience d'un manque, d'un sens caché qui reste à découvrir et que l'on ne peut saisir si l'on reste attaché à la lettre du texte. Cette quête prend la forme d'un recours à l'imagination grâce à laquelle l'insatisfaction du narrateur est comblée par des représentations mentales qui se substituent aux faits relatés par écrit. Alors que nous sommes encore dans les premières

[162] Plus mesuré que je ne le suis sans doute en utilisant le terme de «piège», Dominique Viart parle de son côté d'un «pur jeu avec les signes et les effets de sens. Ne demeurent alors que le plaisir du texte et le rire du mystificateur.» (dans «Le 'silence' et les signes dans les nouvelles de Julien Gracq», p. 125)

pages de la nouvelle, cette propension à l'imagination devrait éveiller la méfiance du lecteur quant à la pertinence des perceptions ultérieures du personnage.

Le voici maintenant parvenu à destination : il se trouve dans la maison de Jacques Nueil et feuillette des journaux qu'il a pourtant déjà parcourus. La même progression guide son acte de lecture : la lecture superficielle d'un article sur le bombardement de Kaiserslautern par l'aviation française s'accompagne d'une insatisfaction diffuse qui débouche bientôt sur la conscience d'un manque («L'annonce rituelle que tous les avions étaient rentrés manquait » *Le R. C.*, p. 498). À partir de cet instant, la conscience du manque appelle l'inquiétude et l'inquiétude est relayée par l'imagination. Si le travail de l'imagination demeure implicite, il n'en reste pas moins que le narrateur pressent un accident dont Jacques Nueil, peut-être, n'a pas réchappé («l'idée que Nueil pût encore arriver me parut brusquement dérisoire. Il n'était plus croyable que rien de vivant pût provenir de ce vacarme de cataracte» *Le R. C.*, p. 505). Une nouvelle fois sont mises en valeur les voies mystérieuses de la lecture, qui trouve son sens dans le déploiement souverain de l'imagination. Cependant, il faut noter que l'activité de lecture est peu à peu neutralisée au fur et à mesure que le récit progresse : c'est par désœuvrement et non par désir que le narrateur se replonge dans la lecture des journaux; plus tard, lorsqu'il consulte un ouvrage de la bibliothèque, il avoue très vite : «je ne pus fixer mon attention sur ma lecture» (*Le R. C.*, p. 501). Enfin, de manière encore plus nette, il affirme : «j'attendais. Je ne lisais plus.» (*Le R. C.*, p. 506) La succession de ces deux verbes dans des phrases très sèches, si inhabituelles au style de Julien Gracq, indique l'importance de l'étape qui vient d'être franchie : sans le support de l'écrit, c'est l'imagination qui reste seule au pouvoir et se manifeste de plus en plus expressément. Lorsqu'il songe à la femme qui l'a accueilli, le narrateur sent «flotter dans son imagination» l'idée de la «servante-maîtresse», ce qui aura son importance, comme nous l'avons vu, dans l'identification du tableau à venir. De même, lorsque «brusquement le souvenir de la gravure de Goya se referma sur moi» (p. 214), l'imagination, entendue comme la faculté productrice des images mentales («Dans la pénombre vacillante des bougies, les images y glissaient sans résistance» *Le R. C.*, p. 504) se met à fonctionner en association avec la mémoire pour faire surgir dans la nuit des fantômes familiers qui épousent l'espace-temps de la diégèse (l'orage mugissant aux alentours de la Fougeraie appelle «la nuit de

tempête» de la gravure, la maison enténébrée éclairée par une lampe fait songer à cette «nuit sans lune» où brille une «lumière de chaux vive» *Le R. C.*, p. 504) et redoublent le personnage de la «servante» de silhouettes évoquées. Lorsque l'on établit le triangle comparatif qui unit les représentations picturales (gravure et tableau) à la diégèse, il n'est pas innocent de relever que la description remémorée précède, dans l'ordre du récit, la description du tableau contemplé. Les pressentiments, les souvenirs et les images envahissent le personnage ainsi afin de remplir le vide créé par un sens béant, et il s'y raccroche comme à des balises rassurantes qui l'aident à se repérer dans un monde de signes obscurs. C'est l'imagination, cette «maîtresse d'erreur et de fausseté», qui devient la matrice d'un sens toujours fuyant.

Il est une dernière étape qui attend le narrateur/lecteur, dominé par les produits de son imagination : celle où le sens fragile que vient d'atteindre son esprit effervescent se transforme en un déterminisme puissant qui oriente tous ses gestes et lui refuse la liberté. Dès l'instant où le narrateur conçoit la découverte du tableau comme une révélation («Pourquoi, dès que j'avais éclairé le tableau, le caractère d'aveu qu'il impliquait s'était-il imposé à moi si brusquement?» *Le R. C.*, p. 511), dès l'instant où la légende du roi Cophetua semble lui fournir la clé manquante, il n'y a plus qu'un dénouement possible à son aventure : en l'absence du roi/Jacques Nueil, c'est lui, le narrateur, qui prendra sa place aux pieds de la servante et la rejoindra dans son lit pour une nuit d'amour. Le déterminisme qui prévaut dans la dernière partie de la nouvelle est souligné par la scansion insistante du «c'est ainsi» ou du «simplement *ainsi*» que l'on retrouve plusieurs fois sous la plume de Gracq, rehaussé à l'occasion par l'utilisation de l'italique (*Le R. C.*, pp. 510, 513, 518, 521). Il semble que tout ait été fixé d'avance, que le narrateur se soit vu confier un rôle dont il accomplit les gestes sans pouvoir les contrôler. Comme il l'indique lui-même : «je n'imaginais plus rien. [...] Je n'étais plus qu'attente» (*Le R. C.*, p. 516). L'illusion de maîtrise s'est évanouie : son imagination ne contrôle plus rien mais elle se laisse porter par un mouvement qui la dépasse. Embarqué sur cette rivière sans retour, le personnage ne s'appartient plus lui-même : «il me semblait qu'on disposait étrangement de moi» (*Le R. C.*, p. 514), «je me sentais dépossédé de mon sillage» (*Le R. C.*, p. 515), «je me sentais [...] prisonnier de l'image où m'avait peut-être fixé ma place une exigence singulière» (*Le R. C.*, p. 520). Il est comme une marionnette, «tiré de

moment en moment par un fil léger que je ne songeais plus à rompre» (*Le R. C.*, p. 517). Il est conscient du déterminisme qui le mène mais ne veut ni ne peut s'y dérober. Dans cet univers troublant où le destin aime à laisser son empreinte, la servante tient le rôle du marionnettiste : c'est elle qui tire les fils, conduit le cérémonial, entraîne le mouvement de la roue. Un premier éclair de lucidité lui permet de voir son comportement comme «humilié et serf, et pourtant calmement autoritaire – enchaîné – enchaînant.» (*Le R. C.*, p. 512) Puis, de manière plus évidente encore : «depuis que j'étais entré à la Fougeraie, elle m'imposait son rituel sans paroles : elle décidait, elle *savait* et je la suivais.» (*Le R. C.*, p. 517)

Ainsi, le cheminement du personnage dans le «palais des glaces» de la Fougeraie ressemble, par bien des points, au cheminement du lecteur confronté à un texte qui se dérobe : la recherche d'un sens qui échappe, le recours à l'imagination (c'est-à-dire aux capacités interprétatives...), la tyrannie d'un sens que l'on croit avoir décelé et qui vous domine bien plus qu'il ne vous rassure... autant de mécanismes qui décrivent le pouvoir de la fiction sur nous, lecteurs, ainsi que sur le personnage, à l'intérieur de la diégèse. Dès lors, on peut comprendre pourquoi l'activité de lecture s'avère vaine lorsque le narrateur pénètre dans la villa de Jacques Nueil. En franchissant les portes de la maison, il ne peut plus lire parce qu'il est *dans* le livre, au cœur même de la fiction qui l'envoûte et l'intrigue à la fois. Le sens caché n'est plus à chercher à travers les lignes des journaux, il est à découvrir dans les lieux qui l'entourent. Lorsque le narrateur s'autorise une sortie au crépuscule pour se rendre jusqu'au bureau de poste de Braye-la-Forêt, deux impressions contradictoires le dominent : celle du réconfort et de l'apaisement qu'il éprouve à respirer l'air du dehors («je respirais à l'aise le parfum de la terre crue qui montait de la nuit» *Le R. C.*, p. 510, «Je marchais allégé et détendu dans cette rémission de la tempête» *Le R. C.*, p. 513), à laquelle s'oppose la pensée contrainte de son retour à la Fougeraie («L'idée du retour m'obsédait et m'oppressait à la fois» *Le R. C.*, p. 512, «J'essayais de ralentir mon pas, et pourtant j'avançais vite maintenant.» *Le R. C.*, p. 513). À l'extérieur de la maison, le narrateur perçoit mieux la réalité des choses et des êtres, résiste au charme de l'illusion et tente de reprendre ses esprits; à l'intérieur de la maison, les bruits du monde environnant sont étouffés, la servante l'hypnotise et la fiction l'ensorcelle : «le sentiment de l'irréalité de cette soirée se glissa en moi brusquement» (*Le R. C.*, p. 514). En somme,

pour en revenir au motif qui a déclenché ma démarche, le «palais des glaces» devient la métaphore d'un monde où la fiction est reine[163], le miroir est une frontière que l'on franchit pour parvenir dans un univers où les objets ont valeur de symbole, recèlent un sens qui reste à découvrir, un univers de dangers et de merveilles où la liberté se déploie dans des limites restreintes par un démiurge invisible mais puissant.

Au terme de cette analyse détaillée de la nouvelle, je voudrais préciser en quoi *Le Roi Cophetua* est représentatif, plus que tout autre texte de Gracq, des procédés de déréalisation qui ont retenu mon attention dans ce chapitre, en relation étroite avec les niveaux de la représentation. Négligeant presque entièrement les procédés confusionnels qui visent à atténuer les frontières entre différents types de niveaux, procédés dont le fonctionnement était déjà apparu à plusieurs reprises dans l'analyse, je me suis concentré sur ce mécanisme d'inversion subordonnante qui fait basculer le *leadership* du récit-cadre dans le cadre de la représentation. Pour assurer ce basculement du *leadership*, le texte doit préparer son lecteur à l'effusion soudaine d'un niveau de représentation qui aura valeur de révélation, et ce, avant même le début du récit, par la délinéation d'un cadre paratextuel qui oriente de façon plus ou moins précise l'horizon d'attente du lecteur. Dans cette perspective, l'isotopie du miroir, disséminée tout au long du texte, a pour fonction essentielle de préparer le lecteur (et sans doute aussi le personnage) à l'acceptation d'une mise en abyme qui permettrait d'éclairer le sens de la nouvelle, selon le principe accepté de la révélation spéculaire. Pris dans cette logique spéculaire, établissant un lien complice avec le cadre paratextuel transporté dans le texte par le lecteur, qui trouve dans la description du tableau la motivation sémantique tant attendue, le niveau de la représentation picturale impose un sens tellement illuminant dans un univers aux fondements mystérieux que le personnage s'en trouve mené sur la voie d'un déterminisme conquérant, que le lecteur lit des modèles assurés dans ce qui est avant produit de l'imagination. De fait, cette illumination peut être aussi bien vue comme un leurre, celui-là même qui fait croire au narrateur qu'il a percé le mystère de la «servante-

[163] De manière pertinente (quoique dans une optique différente de la mienne), M. S. Armstrong suggère le rapprochement métaphorique entre la fiction et le domaine de la Fougeraie quand elle développe l'hypothèse selon laquelle le «départ de la Fougeraie n'est autre [...] que l'abandon métaphorique de l'écriture.» (voir «*Le Roi Cophetua* : les adieux de Julien Gracq à l'écriture fictionnelle», p. 87)

maîtresse» alors que c'est elle qui mène le jeu depuis le premier instant. La déréalisation comme effet de lecture naît ultimement de cette tension subtile qui fait percevoir aux exégètes les plus convaincus une faille souterraine dans les fondements confiants de l'interprétation (parallèle à cette conscience agréable et douloureuse d'un déterminisme souverain qui mène le personnage à l'intérieur de la diégèse) : le récit-cadre est illuminé par la représentation, mais cette lumière aveuglante ne dévore-t-elle pas autant qu'elle révèle? Finalement, la femme mystérieuse n'est-elle pas, en dernier recours, l'émanation allégorique de cette fiction qui aimante la lecture en même temps qu'elle égare le narrateur dans le dédale de ses significations, dans le jeu perfide du clair et de l'obscur? Élément récurrent dans l'espace de la diégèse, le miroir est le support privilégié des ondoiements de la fiction : tantôt porteur de la seule lumière qui peut éclairer la nuit, il est aussi perçu comme un objet de connaissance où les reflets qui s'y inscrivent dédoublent le réel et sont les vecteurs d'une illusoire signification[164]. Surtout, il transforme la maison de Jacques Nueil en un «palais des glaces» dont il faut franchir le seuil pour passer «de l'autre côté du miroir» : là s'ouvre le royaume de la fiction qui multiplie les sens possibles, alimente le travail de l'imagination/interprétation, rassure puis égare le personnage et son lecteur. Le miroir devient alors une frontière fascinante et inquiétante à la fois, «un rideau de silence un peu initiatique derrière lequel l'oreille, déjà se disposait, se tendait vaguement vers un *autre* bruit.» (*Le R. C.*, p. 494)

[164] Le «stade du miroir» tel qu'il est décrit par Lacan rend bien compte de cette ambiguïté selon laquelle le miroir est instrument de connaissance (en découvrant son reflet, l'enfant accède pour la première fois à la complétude) et de leurre (le reflet n'est qu'une simple forme/*Gestalt* qui exclut tout désir/contenu). (voir J. Lacan, «Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je»)

CONCLUSION

«[L]'esprit humain est [...] fait de telle manière qu'il fabrique du cohérent à perte de vue[1]» : voici la phrase qui me hante au moment où je m'apprête à dresser un bilan de cette recherche, à rassembler les fils de cette «image» patiemment découverte dans le «tapis» de l'œuvre gracquienne. C'est le spectre d'une démarche herméneutique abusivement centralisatrice[2] qui se lève dans l'ombre, commandé par la méfiance peu amène d'un écrivain hostile à «la critique d'annexion[3]». Conjuré par la distance respectable (respectueuse) de l'exégète vis-à-vis de son objet, par le retour sur soi-même de l'«intimidation polémique[4]» propre aux lettrines gracquiennes et à cette écriture fragmentaire qui s'apparente parfois à la recherche du «bon mot», ce spectre resurgit au détour de la pause essoufflée qui précède la conclusion. Mais il est un mot de cette «phrase qui me hante» par lequel s'affirme le dynamisme positif de l'«esprit humain», à savoir cette «cohérence» dont on se souvient qu'elle constituait l'un des critères d'acceptabilité de la proposition herméneutique du critique : la mélancolie propre à l'exercice conclusif doit s'épuiser dans le reflux confiant vers la production d'une cohérence sémantique[5].

La cohérence que j'ai voulu bâtir au fil de cette thèse s'épanouit dans le concept de déréalisation, dont j'ai cherché à éprouver la légitimité au contact de la théorie générale comme de la pratique gracquienne. Il ressort de cette épreuve que la déréalisation est un phénomène pluriel dont on ne peut réduire la complexité à quelque définition apriorique, insoucieuse de la différence; c'est aussi un phénomène subtil dont les manifestations textuelles sont loin des fastes éclatants propres à certaines œuvres de la modernité, qui aiment à jouer sur une forme originale avant de se laisser entraîner dans les méandres d'une histoire devenue secondaire. Le corrélat de cette subtilité plurielle est un éclatement de l'analyse que j'ai tenté de limiter par le tracé de trois grands axes (la situation

---

[1] J. Gracq, *Préférences*, p. 855.
[2] «Que dire à ces gens, qui, croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure?» (J. Gracq, *Lettrines*, p. 161)
[3] *Ibid.*, p. 229.
[4] É. Cardonne-Arlyck, «Lectrice de Gracq», p. 48.
[5] De fait, si la phrase de Gracq, replacée dans son contexte, désignait moins le travail de l'herméneute que celui de l'imagination créatrice, elle s'ouvrait déjà sur un versant positif qui conjurait le spectre de la vanité...

narrative, le temps, la représentation) mais qui reprend ses droits à l'intérieur de ces chapitres, lorsque le commentaire épouse les circonvolutions d'une promenade parmi les textes de mon corpus. Surtout, chaque procédé de déréalisation étudié pour lui-même peut sembler élément négligeable dans la perspective d'une compréhension globale de l'œuvre gracquienne, détail technique abusivement mis en exergue d'un ensemble cohérent, dont Bernhild Boie souligne la «monotonie des images forces[6]» et qui trouve une expression plus manifeste dans des constellations thématiques aisément perceptibles par le lecteur. De là cette absolue nécessité d'une conclusion en forme de bilan, qui sache rassembler les différentes voies empruntées par l'analyse afin de la soustraire à cette dissémination du sens, virtuelle et menaçante; de là, surtout, la nécessité de concevoir la déréalisation en termes de procédés conjoints dont l'agglutination est productrice de sens, au-delà de la dispersion inévitable de l'analyse; de là, enfin, ces études suivies qui clôturent chacun de mes chapitres et ouvrent la voie à une approche (ré)conciliatrice des différents procédés identifiés au cours de la recherche.

Si l'on s'attarde sur le choix de ces œuvres étudiées dans la continuité, il est possible de s'interroger sur son caractère symptomatique ou hasardeux. Parmi les trois textes concernés (*Un Beau Ténébreux*, *La Presqu'île*, *Le Roi Cophetua*), deux sont des nouvelles qui clôturent le volet fictionnel de l'œuvre gracquienne : sans doute le texte bref constitue-t-il en soi un véhicule efficace par lequel s'amplifient des stratégies narratives (des procédés de déréalisation) concentrées sur un espace de texte restreint, là où la longueur des romans contribue à diluer ces mêmes stratégies jusqu'à rendre incommode leur description dans le cadre d'une lecture suivie. En ce qui concerne *Un Beau Ténébreux*, le choix s'imposait de lui-même tant ce roman offre l'exemple unique d'un dispositif narratif complexe dans une œuvre plutôt sage à ce niveau (les autres textes de Julien Gracq sont le fait d'un seul narrateur, hétérodiégétique ou homodiégétique, jouant avec parcimonie de la distance cognitive qui s'établit avec le personnage ou le Je-actant). Au-delà de ces remarques préalables, est-il possible de dégager une évolution logique qui tienne compte de la fréquence ou de l'intensité des procédés de déréalisation dans les fictions gracquiennes, envisagées d'un point de vue diachronique? Un tel exercice me semble périlleux, sinon impossible à réaliser, soumis à la vision rétrospective

[6] Voir l'introduction de Bernhild Boie dans *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, pp. XXI-XXVII.

d'une critique abusivement ordonnatrice, pour laquelle l'œuvre d'un grand écrivain suit une trajectoire forcément cohérente qui dessine sa réussite ou son échec. La critique gracquienne n'est pas exempte de cette tentation ordonnatrice, qui cherche à lire dans *Le Roi Cophetua* le «chant du cygne de l'écriture gracquienne[7]» vers lequel tendrait toute son œuvre de fiction, s'exposant par là même au déni menaçant d'un écrivain qui n'a pas encore dit son dernier mot... De la même façon que l'on conclut autoritairement à la logique imparable d'une voix fictionnelle qui s'amuït, ne risque-t-on pas de voir dans les dernières nouvelles la trace d'une déréalisation envahissante qui menace d'étouffement le déploiement traditionnel du récit? De fait, s'il est possible d'évaluer la fréquence des procédés de déréalisation dans chacun des textes de fiction écrits par Julien Gracq, du moins est-il plus hasardeux d'en mesurer l'intensité, nécessairement variable en fonction de paramètres de lecture subjectifs. Plutôt que de se demander si *Le Rivage des Syrtes* est davantage soumis aux procédés de déréalisation qu'*Au Château d'Argol*, il me semble pertinent de s'interroger sur le caractère propre de la déréalisation dans chacun des ouvrages analysés.

Pour ce faire, il s'agit avant tout de rassembler les différents fils de l'analyse et de fournir une synthèse éclairante du concept que ma démarche cherche à cerner depuis ses premiers pas. Ces premiers pas m'ont conduit à émettre trois hypothèses définitionnelles que l'analyse des textes s'est efforcée de confirmer par la suite. Ainsi, j'ai insisté au préalable sur la double perspective selon laquelle doit être appréhendé le concept de déréalisation, à la fois narratologique et phénoménologique. Dans sa version narratologique, la déréalisation est un produit du texte que l'on peut retracer dans ses structures immanentes par l'entremise d'outils méthodologiques appropriés. Dans sa version phénoménologique, la déréalisation est un effet de lecture dont on mesure la pleine intensité en termes temporels (d'où la distinction importante entre lecture première – ou lecture-découverte – et lecture rétrospective, ainsi que l'attention particulière accordée à la progression temporelle du lecteur dans le texte). Ma conclusion reflétera dans sa structure cette double perspective en identifiant d'abord les différentes stratégies

[7] C'est l'expression utilisée par Marie-Sophie Armstrong dans son article intitulé «*Le Roi Cophetua* : les adieux de Julien Gracq à l'écriture fictionnelle». Bernard Vouilloux va implicitement dans la même direction, pour qui «[c]ette ultime fiction, à quoi ne pouvait succéder qu'un discours *critique*, rassemble en vue d'une résolution irréversible [...] les questions posées antérieurement sur différentes portées d'écriture.» (dans «*Mimesis*. Sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne», p. 61)

qui président à l'inscription de la déréalisation dans le texte, avant de décrire plus spécifiquement les effets de lecture qui ressortissent inéluctablement à mon expérience personnelle, mais qui recherchent aussi, par leur affirmation, l'assentiment d'une communauté interprétative en perpétuelle mouvance. La seconde hypothèse définitionnelle énoncée dans mon premier chapitre découle directement de la conception spatialisée du texte que l'on aura pris soin de découper en niveaux (figure spatiale qui se spécialise dans la «ligne» lorsque l'on vient à traiter de la déréalisation comme d'un phénomène temporel) : dans le prolongement de cette représentation spatiale du texte, la déréalisation peut se définir comme un phénomène essentiellement interstitiel dont l'efficace agit pour la plus grande part à la frontière entre les différents niveaux. Cet espace frontalier qui sépare les niveaux a pu prendre différents «visages» dans le courant de mon analyse, tantôt zone textuelle d'étendue plus ou moins grande (par exemple le paragraphe en italiques qui sépare le «journal de Gérard» de la narration anonyme dans *Un Beau Ténébreux*, ou encore les quelques lignes du texte où se noue – se dénoue – le pacte onirique, qui signalent au lecteur les lisières d'un récit de rêve), tantôt blanc elliptique qui désigne le passage d'une section à l'autre (où la disposition typographique joue un rôle non négligeable dans l'effusion déréalisante...), tantôt cadre pictural et/ou intertextuel dessiné par des indices lexico-sémantiques et des références plus ou moins directes à un modèle artistique avoué. Ajoutons toutefois que ces zones interstitielles ne sont pas le terrain exclusif de la déréalisation, et que mes analyses ont pu franchir à quelques reprises les limites étroites de ces «espaces frontaliers» pour suggérer une définition qui sache dépasser (en l'englobant) mon hypothèse initiale. Enfin, une troisième conjecture m'a permis de poser le fondement d'un concept ignoré par les velléités taxinomiques des théoriciens, celle qui surgit des origines psychologisantes de la déréalisation, intimement liées à la racine étymologique du terme : la déréalisation met en jeu deux sèmes majeurs, celui d'une norme/réalité à partir de laquelle pourrait se mesurer une altération qui reste à définir. J'ai insisté, dans mon premier chapitre, sur la nécessité de mieux cerner cette norme/réalité sans laquelle il n'est pas de déréalisation possible, et me suis écarté d'une perspective mimétique qui voudrait la construire par l'imitation d'un référent extérieur et antérieur au texte littéraire. Elle se conçoit plutôt au croisement du texte et de l'expérience de lecture, et son assise est indispensable à l'effusion de la

déréalisation. Ainsi, on ne s'étonnera pas de voir que les premières pages des récits gracquiens imposent le plus souvent une réalité stable actualisée sans trop de peine par le lecteur en progression dans le texte, s'attardant à délinéer un espace qui sera investi par les personnages (*Au Château d'Argol*, *Un Beau Ténébreux*, *Un Balcon en forêt*, *La Route*), introduisant avec force détails le protagoniste principal dont la focalisation dominera la suite du récit (*Au Château d'Argol*, *Le Rivage des Syrtes*), traçant un cadre temporel précis par l'entremise d'un topo historique circonstancié ou de références transparentes (*Le Rivage des Syrtes*, *Le Roi Cophetua*). On peut se réclamer de ces *incipit* de romans/nouvelles pour inscrire Julien Gracq dans la continuité d'une tradition littéraire qui s'est épanouie avec le réalisme français, mais cette filiation laisse courir le risque d'un raccourci interprétatif qui ferait des procédés de déréalisation le simple antonyme des effets de réel barthésiens. Encouragés par l'étymologie faussement transparente du mot, certains se sont engagés dans cette voie, qui assignent à la déréalisation la tâche manifeste de «rendre moins réel», d'ébranler les fondements d'une réalité textuelle assise sur des bases fermes. Cette interprétation est d'autant plus délicate à contenir qu'elle trouve un appui non négligeable dans les propos de Julien Gracq sur «la nature intime du roman» (il s'agit en l'occurrence de *La Chartreuse de Parme*), qui constate le caractère subtilement déréalisé de «la ville fort authentique de Parme» avant de conclure à «l'anéantissement concomitant de toute réalité de référence[8]». La formule est suffisamment frappante pour nous faire signe, mais elle ne doit pas être comprise hors de son contexte original, forcément limitatif. Surtout, au-delà du soutien fortuit apporté à la thèse anti-réaliste (anti-mimétique) qui voudrait faire de la déréalisation un antidote aux visées mimétiques du roman, cette phrase concourt surtout à souligner le rôle inaliénable du lecteur qui fait «*être* à mesure tout ce qui est dit», rejoignant par là même l'un des présupposés qui fondent ma démarche, à savoir l'actualisation nécessaire de la réalité par le lecteur. Dans la perspective qui est la mienne, le concept de déréalisation ne peut être fondé sur une *mimésis* illusoire, sur une réalité de référence qui perpétuerait la transparence aristotélicienne du langage au monde; de même, «l'anéantissement» postulé par Julien Gracq me semble contradictoire avec la subtilité du phénomène que je veux décrire (Gracq affirme lui-même que Parme est «déréalisée subtilement») et l'altération

[8] J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, p. 632.

fondamentale qui préside à la déréalisation ne doit pas se réduire à cette radicalité destructrice (cet «anéantissement») que suggère la citation.

Le versant narratologique de la déréalisation m'a permis de préciser les termes de cette altération. Conçue comme un produit du texte, la déréalisation peut s'incarner de trois façons différentes auxquelles correspondent les trois chapitres de cette thèse consacrés à l'analyse précise des récits gracquiens. La première de ces incarnations est aussi la plus clairement identifiable, la plus évidente sans doute, perceptible à tous les niveaux du texte (niveaux narratifs, niveaux temporels, niveaux de la représentation) et traversant de ce fait les différents chapitres : il s'agit d'un procédé confusionnel dont le rôle essentiel consiste à brouiller les frontières entre les niveaux. Ce brouillage s'effectue par l'entremise de stratégies diverses, comme il appert des analyses précédentes : le texte peut jouer sur un effacement progressif des éléments désignatifs de tel ou tel niveau jusqu'à faire oublier le franchissement de la frontière qui nous a fait passer d'un niveau à l'autre (c'est ce qui arrive avec le changement de niveau narratif qui intervient dans le dernier tiers d'*Un Beau Ténébreux*, lorsque le «je» du narrateur anonyme n'apparaît plus dans le texte et qu'il déroge progressivement à la logique implicite de la situation narrative); il peut aussi jouer sur la frontière terminale d'un niveau afin de laisser planer un doute raisonnable sur le statut ontologique de certains événements affiliés (statut mémoriel lorsqu'il s'agit d'une analepse qui se replie sur le présent en menaçant de l'absorber, statut onirique lorsque le récit de rêve n'est pas conclu par quelque mention explicite qui viendrait briser le pacte lié plus tôt, lorsqu'une continuité troublante s'établit entre les éléments du rêve et ceux du récit-cadre); il peut enfin travailler à la subversion des données assurant l'établissement d'un niveau par attraction des données du niveau attenant, subversion qui agit sur un plan macrostructural (par exemple, lorsque la logique du journal intime est subvertie par celle du roman) aussi bien que microstructural (dans la trahison – ou «contrecadrage» – du pacte onirique par des techniques narratives qui relèvent en priorité du récit-cadre et diminuent d'autant les «effets de rêve» de la narration). Le comparant cinématographique du «fondu enchaîné» a pu glisser sous ma plume à quelques reprises, traduisant au plus près l'essence spécifique de ce procédé confusionnel qui fait trembler les frontières des niveaux textuels sans jamais les supprimer : semblable à cet effet visuel par lequel une

image s'efface ou se substitue progressivement à une autre, la déréalisation ne cherche pas à tromper sur le basculement d'un niveau à l'autre (le lecteur n'ignore jamais qu'il vient de pénétrer un récit de rêve, une description de tableau, un segment de texte anachronique ou tout autre niveau narratif qui modifie la situation narrative première), mais elle atténue ce basculement en jouant la carte de la continuité plutôt que celle de la rupture. Elle agit en deux temps, dont le premier serait un *(dé)marquage* très net des différents niveaux du texte, auquel succéderait l'étape du *brouillage*, qui s'efforce de fondre l'un dans l'autre les niveaux ainsi créés (on comprend mieux, dans cette perspective, pourquoi les procédés de déréalisation s'attachent surtout à émousser la frontière terminale des niveaux, qui ne troublent pas l'appréhension première d'un récit de rêve ou d'un souvenir circonstancié, mais tendent à les confondre par la suite avec le niveau dont ils émergent). Cette alliance intime du «marquage» et du «brouillage», du «fondu» et de l'«enchaîné», s'exprime aussi à travers les dichotomies du vague et du profus, du proche et du lointain, du familier et du fantomatique, rencontrées à quelques reprises dans le courant de l'analyse (en particulier lorsqu'il s'est agi d'étudier l'inscription de l'Histoire dans le récit gracquien)[9].

La seconde incarnation «narratologique» de la déréalisation est amorcée dans le texte par les phénomènes de subversion décrits plus haut. À l'occasion de cette subversion, les logiques génériques (du roman et du journal intime) et narratives (du récit de rêve et du récit-cadre) en venaient à se concurrencer, mais ce sont les phénomènes temporels qui illustrent le mieux ce maître mot de concurrence par laquelle s'affirme une nouvelle direction de l'analyse. Cette direction m'a conduit à affirmer la coprésence de nombreuses lignes temporelles sur lesquelles s'articule le texte littéraire (temps de

[9] Lorsqu'elle analyse la dimension spatiale de l'œuvre gracquienne, Michèle Monballin (dont j'ai souligné plus tôt qu'elle utilisait à plusieurs reprises – sans le systématiser véritablement – le terme de «déréalisation») met en évidence un procédé de «désorientation topologique» selon lequel «les indices topologiques sont détournés de leur fonction de repère» (dans *Gracq. Création et recréation de l'espace*, p. 27), empêchant la stabilisation définitive de la représentation spatiale. De plus, l'écriture gracquienne joue à la fois sur le sens propre et le sens figuré, sur la diégèse et sur la métaphore, de sorte que les deux en viennent à se confondre : un brouillage s'établit sur le plan de la représentation, par lequel se marque la coprésence confusionnelle des espaces diégétique et métaphorique. «L'espace ainsi créé est dégagé de son enracinement ontologique (référentiel ou fictif)», faisant émerger «un univers dont le mode d'existence se situe originalement sur *la frange où se côtoient réel et irréel* [...] : *la semblance d'être*.» (*Ibid.*, pp. 53-54) On peut voir que les thèses de l'auteur rejoignent par bien des aspects la première direction suivie par mon analyse, mais restent toutefois investies en creux par le fantôme d'une conception mimétique de la réalité textuelle (selon laquelle l'espace aurait un «enracinement ontologique» qu'il appartiendrait au lecteur de mesurer), conception mimétique que je me suis efforcé d'écarter de mon analyse.

l'Histoire et temps de l'histoire, lui-même spécifiable en temps chronique, cosmique ou calendaire, temporalité empirique – nourrie par l'expérience du lecteur – et temporalité subjective – épousant les perceptions du personnage à l'intérieur de la diégèse –, temps du récit et temps de la lecture). Ces lignes ne dessinent pas un tableau stable et cohérent qui saurait offrir à chacune une place ferme, mais elles convergent et se rejoignent parfois, divergent et se concurrencent souvent, pour faire trembler l'une des assises fondamentales de la diégèse. À l'occasion de ce chapitre sur la temporalité, la prise en compte des perceptions du personnage à l'intérieur de la diégèse a pu faire craindre une hétérogénéité problématique de l'analyse, en même temps qu'elle semblait orienter la réflexion vers une dimension existentielle plus proche des origines psychologisantes de la déréalisation. Les partis pris méthodologiques de ma démarche m'éloignent de cette dimension existentielle mesurée à l'aune du personnage gracquien, mais elle n'exclut pas la contribution de ses perceptions au processus herméneutique qui s'établit entre le texte et son lecteur. Lorsque la focalisation est déléguée à un personnage dominant, la ligne tracée par ses perceptions temporelles joue dans l'espace rescriptural du lecteur en ce qu'elle concurrence les autres lignes de l'histoire et du récit (*La Presqu'île* illustre parfaitement ce postulat, qui sait brouiller les pistes en opposant les perceptions de Simon au rythme mesurable du récit). Gardons-nous cependant de franchir un pas redoutable, celui qui voudrait mettre sur un pied d'équivalence les perceptions du lecteur et celles du personnage : si leurs expériences convergent parfois[10] (comme je l'ai postulé, par exemple, dans mon étude suivie du *Roi Cophetua*), elles s'expriment selon des modalités bien différentes et se situent à des niveaux irréductiblement hétérogènes qui ne se reversent pas directement l'un dans l'autre.

Enfin, l'ultime incarnation dont nous avons suivi la trace au cours du quatrième chapitre de cette thèse est celle que j'ai nommée «inversion subordonnante», par référence à une réflexion de Laurent Jenny sur l'intertextualité qui proclamait le

[10] Tzvetan Todorov ne postule pas autre chose quand il affirme que l'incertitude caractéristique du genre fantastique doit être ressentie par le personnage à l'intérieur de la diégèse aussi bien que par le lecteur qui découvre les aventures de ce même personnage (voir *Introduction à la littérature fantastique*, en particulier le chapitre 2 qui laisse libre cours à des formules ambiguës – par exemple : «Ainsi Alvare hésite, se demande (et le lecteur avec lui) si ce qui lui arrive est vrai» p. 28 – avant que Todorov ne précise plus loin que «[l]'*hésitation du lecteur* est [...] la première condition du fantastique» et que «cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre» pp. 36-38).

leadership du texte-cadre sur son intertexte. Dans l'œuvre de Gracq, ce *leadership* est inversé sous l'influence conjointe des niveaux de la représentation qui (en)cadrent le récit principal et doublent le mécanisme intertextuel d'une dimension spéculaire par laquelle une mise en abyme se met à rayonner (voire à régner) sur la diégèse. Les références intertextuelles s'insinuent dès le paratexte du roman ou de la nouvelle (l'«Avis au lecteur» d'*Au Château d'Argol*, le titre d'*Un Beau Ténébreux* et du *Roi Cophetua*) pour tracer un cadre liminaire qui s'imprime dans l'horizon d'attente du lecteur, en tablant sur une actualisation de ce cadre dans les développements ultérieurs du récit. Cette actualisation, opérée par l'entremise d'une représentation, introduit un nouveau cadre dans le récit qui passe par-dessus le niveau du représenté pour embrasser le cadre premier tracé par l'intertexte. Dès lors s'opère un renversement fondamental par lequel le récit-cadre devient récit encadré. Parmi les trois stratégies que je viens d'identifier, cette dernière s'apparente le plus à un véritable «piège» textuel qui vise à enfermer le lecteur dans le cadre des représentations jusqu'à lui faire oublier la hiérarchie logique des niveaux.

On le devine à travers les lignes qui précèdent, il est délicat de suivre les manifestations textuelles de la déréalisation sans évoquer le corrélat phénoménologique de son action sur le lecteur : le susdit «piège textuel» ne trouve sa raison d'être que dans la visée intentionnelle qu'il manifeste à l'égard du lecteur. Je vais donc à présent m'efforcer de rassembler les éléments épars d'une définition du concept envisagé sous un angle proprement phénoménologique : la déréalisation comme effet de lecture. En tant que procédé confusionnel, la déréalisation provoque chez le lecteur désorientation (voir la «désorientation topologique» de Michèle Monballin…) et incertitude quant au niveau où l'on se situe : les frontières tremblent, les niveaux se fondent l'un dans l'autre en échangeant entre eux certaines de leurs propriétés. Lorsqu'on la met en regard du niveau de représentation onirique par lequel le récit de rêve tend à se fondre dans le récit-cadre, cette incertitude ne va pas sans faire songer à l'hésitation cartésienne qui nous fait douter si nous sommes éveillés ou plongés dans un rêve : comprenons bien, toutefois, qu'il n'y a jamais confusion problématique pour le lecteur du récit gracquien (les récits de rêve sont toujours annoncés par des indices lexico-sémantiques appropriés) mais plutôt échange de

propriétés narratives et continuité troublante qui s'établit entre le rêve et le récit principal pour permettre aux deux univers (diégétique et onirique) de se pénétrer mutuellement. De même, ce terme d'«incertitude» amène invinciblement sous la plume la référence au genre fantastique tel que défini par Todorov. J'ai déjà eu l'occasion, dans le courant de mon premier chapitre, de prendre mes distances avec cette tentation assimilatrice, mais il faut insister ici sur le fait que la déréalisation n'est pas inféodée à un genre quelconque (bien au contraire, toute assimilation à un genre littéraire donné – et donc toute intégration durable à l'horizon d'attente du lecteur – menace la notion de stérilité); de plus, à l'opposé de l'incertitude fantastique qui confronte lecteur et personnage à des événements en apparence surnaturels, l'incertitude déréalisante n'atteint pas les événements de la diégèse mais ses fondements temporel, spatial, narratif, qu'elle ébranle de façon discrète et temporaire.

Plus spécifiquement, lorsque la déréalisation se fait brouillage et subversion, s'introduisent dans la lecture des obstacles mineurs qui la pénètrent sans jamais l'entraver totalement. J'ai utilisé à plusieurs reprises le terme de «tension» pour désigner l'effet produit par ces obstacles et c'est bien de cela qu'il s'agit lorsque s'opposent les tonalités «prologales» et «épilogales» du prélude d'*Un Beau Ténébreux*, lorsque les lignes temporelles de l'Histoire et de l'histoire mettent en branle la dichotomie du familier et du fantomatique, lorsque les fréquences se mêlent sous l'égide envahissante de la pseudo-itération. Cette tension est particulièrement sensible à travers la concurrence des lignes temporelles que j'ai décrite dans mon troisième chapitre, et elle agit de manière subtile sur l'horizon d'attente du lecteur dont elle empêche une stabilisation définitive, sans que cela bouleverse pour autant la progression régulière dans le texte gracquien : sous l'influence de la déréalisation, l'horizon d'attente se fait instable[11] mais le lecteur n'est jamais déstabilisé de façon durable, alerté par quelque incohérence grossière qui ralentirait sa progression. En matière de déréalisation, concurrence n'est pas contradiction, tension n'est pas incohérence, obstacle n'est jamais barrage insurmontable.

[11] Il n'est pas innocent de constater que Michèle Monballin rejoint aussi ce terme dans son étude sur l'espace gracquien, lorsqu'elle émet une hypothèse provisoire selon laquelle «[e]n tablant sur l'instabilité plutôt que sur le dévoilement quiétiste d'un objet par la description, Gracq fait 'émerger' un univers d'une nature tout à fait originale. *L'espace en semblance d'être* participe d'une *structuration suspensive de la signification*.» (dans *Gracq. Création et recréation de l'espace*, p. 124)

Enfin, lorsque la déréalisation se fait «inversion subordonnante», s'impose un *sens* à la lecture, déterminisme irrésistible dont *Le Roi Cophetua* objective la perception au niveau des événements de la diégèse. Sous l'influence conjuguée de l'intertexte et de la mise en abyme, le lecteur est entraîné sur une piste interprétative qui le domine plus qu'il ne cherche à la dominer. La déréalisation proprement dite s'insinue dans la lecture en même temps que des résistances embarrassent quelque peu ce déterminisme irrésistible du sens. Le modèle avoué d'une représentation picturale est contredit par certains détails (*Le Roi Cophetua*), le caractère effectif d'un événement de la diégèse est contesté par une manipulation narratologique douteuse (le suicide d'Allan dans *Un Beau Ténébreux*), la perspective dominante d'une narration est inversée par une incise discrète (*Le Rivage des Syrtes*). Ces résistances font surgir une nouvelle fois la problématique de la tension mise en évidence dans le paragraphe précédent; une nouvelle fois, cette tension naît d'obstacles (de résistances) que l'on rencontre dans le courant de la lecture avant de les contourner sans peine, abandonnant dans leur sillage un flottement perpétué, une instabilité diffuse que l'on surmonte sans jamais la vaincre. Toutefois, on ne peut ignorer que la perception de ces résistances fait courir le risque d'une dissolution de cet effet de lecture déréalisant en ébranlant le déterminisme de cette «inversion subordonnante» mise à l'œuvre dans le texte gracquien : percevoir, ne serait-ce que fugitivement, l'existence d'un piège textuel, n'est-ce pas y échapper déjà? Décrire ce piège textuel, n'est-ce pas également le détruire? De la même façon, objectiver par l'entremise des perceptions du personnage la tension temporelle ou la pression déterministe ressentie à la lecture, n'est-ce pas faire peser un risque sur cet effet de lecture déréalisant qu'une telle désignation viendrait stabiliser? Ma démarche semble se reverser ici dans un cercle vicieux éminemment problématique : la déréalisation n'est efficace que si on ne la perçoit pas comme telle, mais si on ne la perçoit pas, on ne peut pas la décrire et elle demeure semblable à cette lettre morte que notre expérience de lecture ne parvient pas à actualiser. D'un côté l'intangible la menace, de l'autre la dissolution.

Sortir de ce cercle vicieux implique de distinguer, comme je l'ai fait dès les premières pages, la lecture-découverte du texte gracquien de sa lecture rétrospective, les économies de la progression et de la compréhension. Dans cette perspective, la déréalisation est un effet de lecture particulièrement actif à la première lecture, qui se délite peu à peu sous

l'action concertée d'une compréhension accrue et d'un regard rétrospectif forcément plus complet. Surtout, la description de ce cercle vicieux permet de comprendre pourquoi la déréalisation offre des résistances à la lecture en même temps qu'elle travaille à leur dissolution. Au-delà de sa dimension duelle (narratologique et phénoménologique) soulignée au préalable, la déréalisation est un phénomène «biface» qui affirme son rapport à la norme/réalité avant de l'altérer. Déjà sensible à travers la stratégie textuelle du fondu enchaîné ou de la subversion d'une situation narrative que viennent atténuer des procédures de légitimation naturalisantes (*Un Beau Ténébreux*), ce caractère «biface» joue à plein dans le domaine des effets de lecture où la déréalisation ébranle en même temps qu'elle rassure, s'affirme en même temps qu'elle s'efface, se montre en même temps qu'elle se cache. De là cette impression paradoxale que l'on pénètre un «Gracquoland» qui ne nous est pas totalement inconnu; de là aussi, ces interrogations insistantes sur le classicisme ou la modernité de l'œuvre gracquienne. Le concept de déréalisation permet de dépasser cette alternative en amalgamant les présupposés des deux branches : pour être déréalisé, le récit a besoin d'une base ferme qu'il obtient par construction précise d'une norme/réalité dont il conviendra par la suite d'atténuer/contester/ébranler les contours. Si l'on considère le distinguo établi par Julien Gracq entre «une littérature de *rupture*» et «une littérature de tradition ou de continuité»[12], sans doute son œuvre propre ressortit-elle à la seconde catégorie, mais elle opère dans un même élan une mise à distance de cette tradition, qui lui confère son maintien particulier, son timbre spécifique. On comprend mieux, dès lors, en quoi l'œuvre de Julien Gracq ne peut participer pleinement de la mouvance surréaliste qui revendique haut et fort des postulats anti-réalistes incompatibles avec la démarche de l'écrivain. On comprend mieux aussi ses préventions acrimonieuses à l'encontre du Nouveau Roman, qui dépassent le simple cadre d'une obsession de la technique[13] pour s'élever en faux contre la logique de rupture initiée par Robbe-Grillet et ses acolytes[14]. Chez Gracq, point

[12] Voir *Préférences*, pp. 860-861.

[13] C'est le reproche majeur qu'il adresse au Nouveau Roman dans *Préférences*, p. 868 : «comment s'étonner que le souci de la technique soit devenu ce qu'il est pour la littérature de notre temps, une préoccupation qui tend à prendre le pas sur toutes les autres, et presque une obsession?»

[14] On pourrait gloser longtemps sur cette réelle volonté de «rupture» initiée par Robbe-Grillet. Lui-même se défend de telles intentions en affirmant *que «le nouveau roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque»* (dans *Pour un nouveau roman*, p. 146). Il demeure que si «la rumeur publique» a pu se répandre au point de justifier de sa part une telle affirmation défensive, c'est que ses

de rupture, mais une altération mesurée de la réalité dont on ne ruine jamais les fondements; point de déstabilisation du lecteur, mais une manipulation de son horizon d'attente qui joue sur ses tremblements autant que sur sa fermeté. Pour reprendre la terminologie de Saint-Gelais, les récits gracquiens ne basculent jamais, à l'instar des Nouveaux Romans, dans un «régime de la transreprésentation» qui ébranlerait profondément les structures diverses de la réalité fictive[15] et perturberait durablement l'exercice de la lecture; ils assurent, selon le régime de la représentation, l'établissement d'un monde fictif qui se constitue en se transformant, et manifestent leur «capacité [...] à 's'accommoder' et même à rendre compte de certains problèmes lecturaux.[16]» La déréalisation est ce phénomène subtil qui déporte le texte et la lecture vers la lisière extrême du régime de la représentation, sans jamais monnayer jusqu'à la délitescence les assises premières de la réalité, l'élan inaugural de la lecture. Concept syncrétique où le «plus» et le «moins» se neutralisent, où se rejoignent la tentation de la «plénitude» et celle de «l'effacement»[17], la déréalisation est proche de ce «battement de portes entre deux mondes, saisi dans l'immobilité irréelle du rêve éveillé[18]» que décrit Julien Gracq dans ses *Carnets du grand chemin.* Ce qui importe dans l'effusion déréalisante, ce n'est pas ce que l'on laisse derrière soi (une réalité stable et rassurante) ni ce vers quoi l'on se dirige (la surréalité, conçue comme «suppression des contradictions, élimination des antinomies, [...] totalité sans fissure où la conscience pénétrerait librement les choses et s'y baignerait sans cesser d'être, où l'irréversibilité du temps s'abolirait avec le présent et le futur[19]»?), mais c'est le tremblement fécond qui anime cet entre-deux, c'est le chemin qu'elle dessine à la lecture, semblable à une *Route* dont l'aboutissement resterait secondaire au regard du tracé sinueux qu'elle dessine sur l'espace de la page blanche...

---

propos prêtaient le flanc à cette ambiguïté. De fait, lorsque Robbe-Grillet fait référence aux romanciers du passé (Balzac, Dostoïevski...), c'est pour mieux s'en distancier en proclamant le caractère révolu de structures essentielles du roman traditionnel, telles que le personnage et l'histoire (*Ibid.*, pp. 31-39).

[15] Selon Saint-Gelais, «[l]e caractère spectaculaire des dispositifs transreprésentatifs tient à ce qu'ils mettent en place des situations fictionnelles impensables sous le régime de la représentation : des situations où 'ce qui arrive' aux éléments fictifs, aux états de choses, à la 'réalité fictive' elle-même, ne peut pas être décrit ni expliqué uniquement [...] en termes de propriétés, de relations et de causes fictives.» (dans *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, p. 229)

[16] *Ibid.*, p. 197.

[17] Selon les propres termes de Patrick Marot. Voir son article intitulé «Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne».

[18] J. Gracq, *Carnets du grand chemin*, p. 1102.

[19] J. Gracq, «Le surréalisme et la littérature contemporaine», *Julien Gracq. Œuvres complètes. Tome I*, p. 1015.

Concept modérateur qui regarde vers l'avenir sans tourner le dos au passé, qui s'appuie sur la réalité sans chercher à la détruire, qui ralentit la lecture-en-progression sans jamais mettre en péril son mouvement, la déréalisation revêt ainsi une dimension positive que l'on peut mesurer de façon exemplaire à travers l'œuvre fictionnelle de Julien Gracq, sans que celle-ci en ait bien sûr l'exclusivité. C'est sans doute l'une des voies les plus fécondes qui s'ouvre à nous au sortir de cette thèse, que cette mise à l'épreuve du concept dans des environnements littéraires diversifiés, susceptibles de dessiner l'un des visages possibles de la modernité. Il serait hasardeux d'imposer *a priori* des directions que d'autres, espérons-le, sauront choisir avec discernement, de même que les conclusions d'une démarche à visée plus générale m'apparaissent trop lointaines pour être ici esquissées. Je me risquerai toutefois à prédire, sur la base de cette étude, l'émergence positive d'une «poétique de la déréalisation» qui permettrait d'envisager le glissement serein d'une forme romanesque traditionnelle à une forme renouvelée.

Et pourtant...

Et pourtant, cette définition positive de la déréalisation, qui complète les «hypothèses négatives» du premier chapitre, ne va pas sans éveiller une certaine mélancolie à l'abord de la dernière page. Subtilité, flottement perpétué, fantôme, tension latente... Les mots affleurent sous la plume, qui répètent inlassablement l'essence insaisissable de la déréalisation, écume fragile à la surface de la conscience. Après l'épanchement enthousiaste d'une définition qui embrasse différentes significations pour mieux s'ouvrir à des contrées plus vastes, vient le temps du reflux mélancolique vers des pensées plus sombres. Moderne, le concept de déréalisation ne l'est-il pas d'abord en ce qu'il porte dans son sein les germes mêmes de sa désintégration? L'effusion déréalisante dans l'expérience de lecture est-elle moins promesse que désenchantement? On entrevoit ici la résurgence anxieuse d'une démarche *viciée* (au sens où l'on entend d'un cercle qu'il est vicieux...), menacée dans son essor par le fantôme insistant de la vanité : dérisoire triomphe, pauvre critique, que ce mystère (trans)percé au cœur du texte gracquien, que ce parfum déréalisant possédé dans toute sa fragrance au prix d'une fleur coupée! Le mystère est percé, mais la lecture est morte; le parfum s'exaspère mais les effluves expirent. Riche d'avoir été atteinte, la déréalisation flétrit dès lors qu'elle est décrite. De

là cette obstination à la timidité, qui retardait sa convocation effective jusqu'aux dernières pages des chapitres; de là ce repentir ultime qui est l'essence même de ma démarche critique (de toute démarche critique?), de cet acte herméneutique dominé par le fantôme de la déréalisation : chaque pas qui me rapproche de la révélation m'éloigne davantage de l'extase (certains diraient : du «plaisir»...). La déréalisation ne vit que dans l'éphémère perception de sa fragilité : pourquoi, dès lors, s'acharner à la figer dans une trinité satisfaite d'elle-même (confusion, concurrence, inversion subordonnante)? Pourquoi des mots qui la désignent, quand le silence lui sied si bien? Parce qu'il en va de la déréalisation d'être tension entre la réalité et son altération, entre une progression assurée et une compréhension inquiète, entre le flux et le reflux de l'interprétation. Parce que le retentissement de la déréalisation ne s'épuisera jamais dans la lecture première du texte gracquien. Parce qu'il n'est pas de révélation qui n'en appelle à d'autres mystères et que le magnétisme qu'elle propage irradie dans d'autres directions. Parce qu'enfin, au terme de cette thèse, Marino me prend la main et murmure dans mon oreille :

> Le rassurant de l'équilibre, c'est que rien ne bouge. Le vrai de l'équilibre, c'est qu'il suffit d'un souffle pour faire tout bouger. (*Le R. des S.*, p. 592)

L'essence profonde de la déréalisation est dans cet équilibre fragile où l'inquiétude côtoie le réconfort; mais elle est aussi dans ce «souffle» qui peut «faire tout bouger». Produit du texte en même temps qu'effet de lecture, phénomène statique (l'équilibre) autant que dynamique (le souffle), elle inscrit l'attente du personnage gracquien (l'horizon d'*attente* du lecteur) dans ce «tremblement d'avenir, [...] cette élation vers l'éventuel qui est une des cimes les plus rares de l'accomplissement romanesque.[20]» Que l'on choisisse de perpétuer l'équilibre (Marino) ou que l'on devienne ce souffle menaçant qui lui mettra un terme (Aldo) importe peu au regard de la déréalisation, puisque l'on aura participé d'une manière ou d'une autre à la dialectique intime de l'Événement : l'expérience unique de la lecture du texte gracquien...

[20] J. Gracq, *En Lisant en écrivant*, p. 622.

BIBLIOGRAPHIE

I) SOURCES PRIMAIRES

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

GRACQ, Julien, *Œuvres complètes. Tome II*, édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, 1995, «Bibliothèque de la Pléiade».

II) SOURCES SECONDAIRES

1) Ouvrages et articles consacrés à Julien Gracq

AMIOT, Anne-Marie, «*Les Eaux étroites*. Aux sources de la 'haute mémoire'», *Revue des lettres modernes*, 1412-1418, 1998, pp. 65-91.

AMOSSY, Ruth, «Un procédé du récit réfléchi : les allusions à Rimbaud dans *Un Beau Ténébreux*», *Revue des sciences humaines*, XXXVIII, 151, 1973, pp. 469-484.

AMOSSY, Ruth, *Les Jeux de l'allusion littéraire dans* Un Beau Ténébreux, Neuchâtel, les Éditions de la Baconnière, 1980.

AMOSSY, Ruth, *Parcours symboliques chez Julien Gracq*. Le Rivage des Syrtes, Paris, CDU-SEDES, 1982.

AMOSSY, Ruth, «Questions de lecture (*En Lisant en écrivant*)», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 16-25.

ARMSTRONG, Marie-Sophie, «*Un Balcon en forêt* de Gracq : la mise en scène d'une énonciation», *French Forum*, 14, 1989, pp. 199-208.

ARMSTRONG, Marie-Sophie, «*Le Roi Cophetua* : les adieux de Julien Gracq à l'écriture fictionnelle», *The Australian Journal of French Studies*, XXXII, 1, 1995, pp. 77-92.

AUDOUIN, Philippe, «Sur le tout», *Givre*, 1, 1976, pp. 13-16.

AURAIX-JONCHIÈRE, «De Barbey à Julien Gracq. *Le Roi Cophetua*, complexe aurevillien?», *The Romanic Review*, LXXXIX, 2, 1998, pp. 243-258.

BALCOU, Jean, «*Au Château d'Argol*, roman an-historique?», *Cahiers du CERF*, 1, 1985, pp. 127-145.

BANCQUART, Marie-Claire, «*Le Rivage des Syrtes*, roman des signes?», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 83, 1983, pp. 214-223.

BAUDRY, J., «Julien Gracq, poète-romancier», *Revue des sciences humaines*, 88, 1957, pp. 469-478.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Une Balade en galère*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

BÉNEL, Marguerite Marie, «Imaginaire et ésotérisme», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 372-381.

BERTHIER, Philippe, «Julien Gracq en Stendhalie», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXIV, 2, 1984, pp. 271-284.

BERTHIER, Philippe, «Faire l'amour, faire la guerre», *Roman 20-50*, 16, 1993, pp. 7-16.

BESSIÈRE, Jean, «Gracq : fiction et histoire», *Revue des lettres modernes*, 1412-1418, 1998, pp. 151-173.

BESSIÈRE, Jean, «Julien Gracq. L'autoreprésentation de l'écriture et la parenthèse de la fiction», *Revue des lettres modernes*, 1000-1006, 1991, pp. 175-197.

BOCHOLIER, Gérard, «Julien Gracq ou le voyage incertain», *La Nouvelle Revue française*, 473, 1992, pp. 124-128.

BORGAL, Clément, *L'Écrivain et les sortilèges*, Paris, PUF, 1993.

BOURNEUF, Roland, «Jünger, Gracq et la poétique du roman», *Études littéraires*, 3, 1970, pp. 361-371.

BRIDEL, Yves, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, Édition de l'Âge d'Homme, 1981.

BRIDEL, Yves, «Le regard dans *Le Rivage des Syrtes*», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 356-363.

CALIN, Françoise, «Les pages liminaires d'*Un Beau Ténébreux* : révélation ou occultation?», *Neophilologus*, III, 71, 1987, pp. 343-357.

CANTALOUBE-FERRIEU, Lucienne, «*Au Château d'Argol* ou la rencontre fabuleuse», dans Sylvie Vignes (éd.), *Chemins ouverts. Mélanges offerts à Claude Sicard*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, pp. 287-298.

CARDONNE-ARLYCK, Élizabeth, «Désir, figure, fiction. Le 'domaine des marges' de Julien Gracq», *Archives des lettres modernes*, 199, 1981, pp. 1-95.

CARDONNE-ARLYCK, Élizabeth, «Orsenna... trouve toujours un peu incongru qu'on lui parle à *l'indicatif présent...*», *Trente-quatre/quarante-quatre*, 9, 1982, pp. 29-37.

CARDONNE-ARLYCK, Élizabeth, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984.

CARDONNE-ARLYCK, Élizabeth, «Lectrice de Gracq», *Revue des lettres modernes*, 1157-1164, 1994, pp. 45-62.

CARION, Jacques, «Julien Gracq et la poétique du paysage», *Le Courrier du centre international d'études poétiques*, 176, 1987, pp. 7-14.

CARRIÈRE, Jean, *Julien Gracq. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1986.

CESBRON, Georges, «Fonds gracquien des thèses et des mémoires», *Revue des lettres modernes*, 1000-1006, 1991, pp. 199-207.

CHAMBERS, Ross, «La perspective du balcon : Julien Gracq et l'expérience du théâtre», *The Australian Journal of French Studies*, 5, 1968, pp. 104-120.

CHAMBERS, Ross, «*Le Rivage des Syrtes* ou l'origine des signes», *Revue des sciences humaines*, XXXV, 137, 1970, pp. 141-154.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, «L'événement et la temporalité dans *Le Rivage des Syrtes*», *Trente-quatre/quarante-quatre*, 9, 1982, pp. 2-19.

CHOCHEYRAS, Jacques, «Julien Gracq et *Le Roi Cophetua*», *Recherches et travaux*, 52, 1997, pp. 231-237.

COELHO, Alain, *Julien Gracq, appareillage*, Paris, Joseph K., 1997.

COLLOT, Michel, «Les guetteurs de l'horizon», *Revue des lettres modernes*, 1157-1164, 1994, pp. 109-126.

COMPAGNON, Antoine, «Gracq est-il un moderne?», *Revue des lettres modernes*, 1157-1164, 1994, pp. 11-29.

CRICKILLON, Jacques, «*Un Beau Ténébreux* ou le rêve du médium», *Marginales*, XXV, 134, 1970, pp. 59-66.

DAL CENGIO, Anna Maria, «Gracq entre le réel et l'irréel (Quelques réflexions sur *Au Château d'Argol*)», *Studi di letteratura francese*, 3, 1974, pp. 182-193.

DAMAMME-GILBERT, Béatrice, «Dream and Reality in Julien Gracq's *Un Balcon en forêt* : Language, Narrative and Reader Participation», *Romance Studies*, 18, 1991, pp. 21-32.

DAVIES, Margaret, «Le sentiment du vide dans *Le Rivage des Syrtes*», *The Australian Journal of French Studies*, X, 2, 1973, pp. 191-202.

DEBREUILLE, Jean-Yves, «La poétique romanesque de J. Gracq à partir du *Rivage des Syrtes* et d'*Un Balcon en forêt*», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 202-211.

DENIS, Ariel, *Julien Gracq*, Paris, Seghers, 1978.

DITMANN, Laurent, *La Guerre et les mots : problématique et pratique du roman de guerre chez Julien Gracq, Robert Merle et Claude Simon*, Ann Arbor, UMI Dissertation Services, 1997.

DOBBS, Annie-Claude, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972.

DOBBS, Annie-Claude, «Reality and Dream in Julien Gracq : a Stylistic Study», dans George Stambolion (ed.), *Twentieth Century French Fiction. Essays for Germaine Brée*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1975, pp. 141-165.

DODILLÉ, Norbert, «Figures et fonctions de la guerre dans *Un Balcon en forêt*», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23, mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 84-92.

DOUCHIN-SHAHIN, Andrée, «L'univers ludique gracquien?», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 364-371.

DOUCHIN-SHAHIN, Andrée, «The Doubles in Gracq's *Au Château d'Argol*», *Studies in Twentieth Century Literature*, VIII, 2, 1984, pp. 273-291.

DUGAST-PORTES, Francine, «*La Route* ou l'Histoire dans un sulfure», *Roman 20-50*, 16, 1993, pp. 35-50.

FABRE-LUCE, Anne, «Dialectique de l'imaginaire dans *Le Rivage des Syrtes*», *Revue des sciences humaines*, XXXIII, 129, 1968, pp. 125-133.

FABRE-LUCE, Anne, «Julien Gracq, le degré zéro du mythe», *Givre*, 1, 1976, pp. 69-74.

FABRE-LUCE, Anne, «La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international*

d'Angers (21, 22, 23 mai 1981), Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 409-419.

FABRE-LUCE, Anne, «Julien Gracq et le surréalisme : une dynamique du deuil», *Revue des sciences humaines*, LVI, 184, 1981, pp. 145-149.

FARCY, Gérard-Denis, «Polyphonie narrative dans *Un Beau Ténébreux*», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 193-201.

FAYE, Éric, *Le Sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996.

FRANCIS, Marie, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Nizet, 1979.

GARCÍA, Mar, «La dimension scripturale de Julien Gracq : de la saturation figurale à l'indicible», dans Teresa García-Sabell Tormo, Dolores Olivares Vaquero, Annick Boilève-Guerlet, Manuel García Martínez, *Les Chemins du texte. VI Coloquio da APFFUE (Santiago, 19, 20 e 21 de febreiro de 1997)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, pp. 209-218.

GILLE, Pierre, «Paysages glissés chez Julien Gracq», *Littérature*, XVI, 61, 1986, pp. 76-84.

Givre, 1, 1976 (numéro spécial consacré à Julien Gracq).

GLASER, Simone, «Aspects poétiques du noir dans *Le Rivage des Syrtes*», *Travaux de linguistique et de littérature*, XIV, 2, 1976, pp. 229-238.

GROSSMAN, Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980.

GROSSMAN, Simone, «Julien Gracq romancier surréaliste», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 214-220.

GOUX, Jean-Paul, *Les Leçons d'Argol*, Paris, Temps actuels, 1982.

GUIOMAR, Michel, «Rêverie et imagination. J. Gracq et G. Bachelard : éléments d'un parallèle, d'une convergence ou d'une opposition», dans Goerges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 52-69.

GUIOMAR, Michel, *Miroirs de ténèbres. Images et reflets du double démoniaque. I Julien Gracq. Argol et les rivages de la nuit*, Paris, José Corti, 1984.

HADDAD, Hubert, *Julien Gracq, la forme d'une vie*, Paris, Le Castor astral, 1986.

HAUSSER, Michel, «Sur les titres de Gracq», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 166-176.

HUSSON-CASTA, Isabelle, «Desseins et déclin du temps dans les trois premiers romans de Gracq», *Revue des lettres modernes*, 1412-1418, 1998, pp. 47-64.

JARRETY, Michel, «Écriture, lecture, signature», *Revue des lettres modernes*, 1157-1164, 1994, pp. 31-44.

JEAN, Claude, «Postérité du surréalisme : la génération du mythe dans l'œuvre de Julien Gracq», dans Zbigniew Rylko (éd.), *Le Surréalisme et son rayonnement*, Varsovie, Centre de civilisation française de l'Université de Varsovie, 1980, pp. 13-21.

JI-YOUNG, Kim, «Mémoire, survivance et mouvance dans les récits de Gracq», *Revue des lettres modernes*, 1412-1418, 1998, pp. 21-46.

JOSSUA, Jean-Pierre, «Charme du souvenir et pouvoir de l'enfance chez Gracq», *Études*, 364, 1986, pp. 649-662.

LAFFITE, Maryse, «Indétermination et événement dans *Le Rivage des Syrtes*», *Revue romane*, XX, 2, 1985, pp. 259-276.

LE GUILLOU, Philippe, *Julien Gracq. Fragments d'un visage scriptural*, Paris, La Table Ronde, 1991.

LEUTRAT, Jean-Louis, «Le passager clandestin», *Marginales*, XXV, 134, 1970, pp. 14-29.

LEUTRAT, Jean-Louis, *Julien Gracq*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, «Les Contemporains».

LEUTRAT, Jean-Louis, «Un texte magique», *Roman 20-50*, 16, 1993, pp. 71-79.

LORRIS, Robert, «Le pays gracquien», *Romanic Review*, 61, 1970, pp. 187-197.

Magazine littéraire, 179, 1981 (numéro spécial consacré à Julien Gracq).

MAGDELAINE, Jean-Yves, *Figures de la polarité et pensée mythique dans les deux premiers récits de Julien Gracq*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1997.

MAINGUENEAU, «Le style au miroir. Remarques sur le rituel énonciatif dans *Un Beau Ténébreux*», *Revue des lettres modernes*, 1000-1006, 1991, pp. 35-48.

MAROT, Patrick, «Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne», *Revue des lettres modernes*, 1000-1006, 1991, pp. 125-174.

MAROT, Patrick, «Julien Gracq et le surréalisme», *Œuvres et critiques*, XVIII, 1-2, 1993, pp. 133-143.

MAROT, Patrick, «Un adieu à la fiction?», *Roman 20-50*, 16, 1993, pp. 139-149.

MAROT, Patrick, «Mythe et écriture du roman», *Revue des lettres modernes*, 1157-1164, 1994, pp. 183-200.

MAROT, Patrick, *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, 1999.

MARX-LONGUET, Anne, «Le récit au bord du vide : des falaises au rivage, ou 'l'esprit-de-l'histoire' dans deux romans de Ernst Jünger et Julien Gracq», *Revue romane*, XXX, 1, 1995, pp. 91-99.

MEAKIN, David, «Like poles attracting. Intertextual magnetism in Poe, Verne, and Gracq», *Modern Language Review*, 88, 1993, pp. 600-611.

MENOU, Hervé, «Ombre et lumière dans *Le Roi Cophetua*. Une poétique de l'étrangeté», *Roman 20-50*, 16, 1993, pp. 105-119.

MENOU, Hervé, «'L'esprit-de-l'histoire'. Parallélisme et mise à distance dans le discours autobiographique gracquien», *Revue des lettres modernes*, 1412-1418, 1998, pp. 129-149.

MICHEL, Jacqueline, «La puissance imageante de l'italique dans les récits gracquiens», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 420-429.

MICHEL, Jacqueline, *Une Mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986.

MICHEL, Jacqueline, «Un récit de l'Inachevé : *La Presqu'île* de Julien Gracq», *Les Lettres romanes*, XLI, 4, 1987, pp. 329-336.

MONBALLIN, Michèle, «Novalis, Gracq : convergences et jeux de miroir (la miniature contemplée et le rêve)», dans *Mélanges de littérature. Hommage à Albert Kies*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1985, pp. 189-200.

MONBALLIN, Michèle, *Gracq. Création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck Université, 1987.

MONBALLIN, Michèle, «*Argol* et *Cophetua* : trios en miroir?», *Roman 20-50*, 16, 1993, pp. 81-103.

MURAT, Michel, Le Rivage des Syrtes *de Julien Gracq : étude de style*, Paris, José Corti, 1983, 2 vol.

MURAT, Michel, *Julien Gracq*, Paris, Éditions Belfond, 1991.

MURPHY, Carol J., «Gracq's Fictional Historian. Textuality as History in *Le Rivage des Syrtes*», *Romanic Review*, 80, 1980, pp. 262-276.

MURPHY, Carol J., «Louis Poirier/Julien Gracq : the Surreality of History in *Un Balcon en forêt*», *French Forum*, 10, 1985, pp. 355-363.

MURPHY, Carol J., *The Allegorical Impulse in the Works of Julien Gracq. History as Rhetorical Enactment in* Le Rivage des Syrtes *and* Un Balcon en forêt, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages, 1995.

MURPHY, Carol J., «Le retour de l'Histoire», *Revue des lettres modernes*, 1412-1418, 1998, pp. 115-128.

NÉE, Patrick, «Julien Gracq phénoménologue?», *Revue des lettres modernes*, 1157-1164, 1994, pp. 163-182.

NOËL, Mireille, «Lisières de l'œuvre de Julien Gracq : du paratexte au texte», *Poétique*, 100, 1994, pp. 449-472.

NOËL, Mireille, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, Paris/Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000.

NOVAKOVIC, Jelena, «Le 'cercle enchanté' d'*Un Beau Ténébreux*», dans *Recherches sur l'imaginaire. Douze lectures du* Rivage des Syrtes *et autres études sur Julien Gracq*, Angers, Université d'Angers/U. E. R. des Lettres et Sciences Humaines, 1983, pp. 3-30.

OSGOOD, Eugenia V., «A Surrealist Synthesis of History : *Au Château d'Argol*», *L'Esprit créateur*, XV, 3, 1975, pp. 319-331.

PEYRONIE, André, «La pierre de scandale du *Château d'Argol* de Julien Gracq», *Archives des lettres modernes*, 133, 1972, pp. 3-63.

PEYRONIE, André, «Julien Gracq et le roman noir», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 221-245.

PFEIFFER, Jean, «Julien Gracq et la littérature», *Givre*, 1, 1976, pp. 65-68.

PFEIFFER, Jean, «Le temps de l'attente», *Magazine littéraire*, 179, 1981, pp. 28-29.

PLARD, Henri, «Affinités électives : Jünger et Gracq», *Marginales*, XXV, 134, 1970, pp. 35-52.

PLAZY, Gilles, *Voyage en Gracquoland*, Paris, Éditions de l'Instant, 1989.

QUESNEL, Michel, «Argol, ou la confession démoniaque», *Givre*, 1, 1976, pp. 33-40.

Qui vive? Autour de Julien Gracq, Paris, José Corti, 1989.

RICHARD, Jean-Pierre, «Naissance d'une bulle», *Trente-quatre/quarante-quatre*, 9, 1982, pp. 20-28.

RIESE-HUBERT, Renée, «Julien Gracq et la solution poétique», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 14, 1962, pp. 195-207.

RIESE-HUBERT, Renée, «Julien Gracq, historien du rêve», *The French Review*, 38, 1964/65, pp. 630-636.

SANTAMARIA, Muriel, «Poétique de la phrase dans *La Route* de Julien Gracq», *Littératures*, 20, 1989, pp. 141-162.

SUÁREZ SÁNCHEZ, Elena, «El ritmo de la espera en *Le Roi Cophetua* de Julien Gracq», dans Teresa García-Sabell Tormo, Dolores Olivares Vaquero, Annick Boilève-Guerlet, Manuel García Martínez (éd.), *Les Chemins du texte. VI Coloquio da APFFUE (Santiago, 19, 20 e 21de febreiro de 1997)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, pp. 407-416.

TRISTMANS, Bruno, «Rêves de cartes. Récit et géométrie chez Gracq et Le Clézio», *Poétique*, 82, 1990, pp. 165-177.

TRISTMANS, Bruno, «Poétiques de l'Histoire chez Gracq et Jünger. Trames de pierre, paroles estompées», *Poétique*, 100, 1994, pp. 473-486.

VERCOLLIER, Claudine, «L'espace dans *Au Château d'Argol* : de la fonction focalisatrice des descriptions», *Litterealite*, I, 2, 1989, pp. 161-169.

VIART, Dominique, «Le 'silence' et les signes dans les nouvelles de Julien Gracq», dans Bernard Alluin et Yves Baudelle (éd.), *La Nouvelle II, nouvelles et nouvellistes au XX*ème *siècle*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, pp. 103-125.

VIART, Dominique, «La poétique des signes dans *Un Balcon en forêt*», *Roman 20-50*, 16, 1993, pp. 17-34.

VIGNES, Sylvie, «Julien Gracq et le Tängri : 'ceci n'est pas un volcan'», dans Sylvie Vignes (éd.), *Chemins ouverts. Mélanges offerts à Claude Sicard*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, pp. 299-309.

VOUILLOUX, Bernard, «Sens arrêté, sens redoutable : vers une poétique de Julien Gracq», *Travaux de linguistique et de littérature*, XXIV, 2, 1986, pp. 133-153.

VOUILLOUX, Bernard, *De la Peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989.

VOUILLOUX, Bernard, *Gracq autographe*, Paris, José Corti, 1989.

VOUILLOUX, Bernard, «*Mimesis*. Sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne», *Archives des lettres modernes*, 248, 1991, pp. 3-86.

VOUILLOUX, Bernard, «Le tableau dans la crypte», *Revue des lettres modernes*, 1157-1164, 1994, pp. 201-218.

VUARNET, Jean-Noël, «Une image visible du temps», *Magazine littéraire*, 179, 1981, pp. 32-33.

WARIN, Claire-Liliane et HENRY, Alain, «La réversibilité du temps dans *Les Eaux étroites*», dans Georges Cesbron (éd.), *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, pp. 149-155.

WHYTE, Peter, «Julien Gracq au bois dormant : autobiographie, poésie et la drôle de guerre», dans Anthony Cheal Pugh (ed.), *France 1940 : Literary and Historical Reactions to Defeat*, Durham, University of Durham, 1991, pp. 121-133.

2) Ouvrages et articles généraux

ALEXANDER, Samuel, «The Basis of Realism», dans Roderick M. Chisholm (ed.), *Realism and the Background of Phenomenology*, New York/London, The Free Press/Collier-Macmillan Limited, 1960, pp. 186-222.

ALLARD, Jacques, «Profil d'une nouvelle littérature», *University of Toronto Quaterly*, LXIII, 4, 1994, pp. 488-503.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.

ANGENOT, Marc, «L''intertextualité' : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Revue des sciences humaines*, LX, 189, 1983, pp. 121-135.

ANGENOT, Marc, «Intertextualité, interdiscursivité, discours social», *Texte*, 2, 1983, pp. 101-112.

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par Joseph Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

AUERBACH, Erich, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

AVNI, Ora, *The Resistance of Reference. Linguistics, Philosophy, and the Literary Texts*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1990.

BAL, Mieke, «Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit», *Poétique*, 29, 1977, pp. 107-127.

BAL, Mieke, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977.

BAL, Mieke, «Mise en abyme et iconicité», *Littérature*, 29, 1978, pp. 116-128.

BAL, Mieke, «Notes on Narrative Embedding», *Poetics Today*, II, 2, 1981, pp. 41-59.

BAL, Mieke, «The Laughing Mice or : on Focalization», *Poetics Today*, II, 2, 1981, pp. 202-210.

BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto/Buffalo/ London, University of Toronto Press, 1997 (1985).

BARDÈCHE, Marie-Laure, «Répétition, récit, modernité», *Poétique*, 111, 1997, pp. 259-287.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, «Points», pp. 7-57.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, «L'effet de réel», dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, «Points», pp. 81-90.

BAUDOUIN, Daphné, «Le journal intime, un texte avec destinataire(s). Exemple du *Journal* de Catherine Pozzi», dans Madeleine Frédéric (éd.), *Entre l'Histoire et le roman : la littérature personnelle. Actes du colloque séminaire de Bruxelles (16-17 mai 1991)*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1992, pp. 17-31.

BAUDRY, Jean-Louis, «Freud et la 'création littéraire'», *Tel quel*, 32, 1968, pp. 63-85.

BELLEMIN-NOËL, «'Psychanalyser' le rêve de Swann?», *Poétique*, 8, 1971, pp. 447-469.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BERENDSEN, Marjet, «The Teller and the Observer : Narration and Focalization in Narrative Texts», *Style*, XVIII, 2, 1984, pp. 140-158.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Félix Alcan, 1904 (1889).

BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1997 (1973).

BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

BRENTANO, Franz, «Genuine and Fictitious Objects», dans Roderick M. Chisholm, *Realism and the Background of Phenomenology*, New York/London, The Free Press/Collier-Macmillan Limited, 1960, pp. 71-75.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Montreuil, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962.

BRIOSI, Sandra, «La narratologie et la question de l'auteur», *Poétique*, 68, 1986, pp. 507-519.

BRONZWAER, W. J. M., «Mieke Bal's Concept of Focalization. A Critical Note», *Poetics Today*, II, 2, , 1981, pp. 193-201.

BROOKS, Peter, «Fiction and its Referents : a Reappraisal», *Poetics Today*, IV, 1, 1983, pp. 73-75.

CALLE-GRUBER, Mireille, «Journal intime et destinataire textuel», *Poétique*, 59, 1984, pp. 389-391.

CALVINO, Italo, *La Machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

CANOVAS, Frédéric, *L'Écriture rêvée*, Paris/Montréal/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2000.

CARIBONI-KILLANDER, Carla, «Durée et fréquence : réflexions sur quelques aspects de la temporalité narrative», dans *Résonances de la recherche*, Stockholm, Uppsala, 1999, pp. 99-110.

CARMIGNANI-DUPONT, Françoise, «Fonction romanesque du récit de rêve. L'exemple d'*À Rebours*», *Littérature*, 1981, 43, pp. 57-74.

CHAMBERLAIN, Daniel Frank, *Narrative Perspective in Fiction : A Phenomenological Mediation of Reader, Text and World*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1990.

CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.

CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Genève, Slatkine reprints, 1967.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

CHARLES, Michel, *Introduction à l'analyse des textes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

CHATELAIN, Danièle, «Itération interne et scène classique», *Poétique*, 51, 1982, pp. 369-381.

CHATELAIN, Danièle, «Frontières de l'itératif», *Poétique*, 65, 1986, pp. 111-124.

CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University press, 1978.

CHATMAN, Seymour, «Characters and Narrators. Filter, Center, Slant, and Interest-Focus», *Poetics Today*, VII, 2, 1986, pp. 189-204.

COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

CORDESSE, Gérard, «Note sur l'énonciation narrative (Une présentation systématique)», *Poétique*, 65, 1986, pp. 43-46.

CORDESSE, Gérard, «Narration et focalisation», *Poétique*, 76, 1988, pp. 487-498.

CROSMAN, Inge, «Reference and the Reader», *Poetics Today*, IV, 1, 1983, pp. 89-97.

CROSMAN, Inge, *Poetics of Reading. Approaches to the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

CROSMAN, Robert, «Do Readers Make Meaning?», dans Susan R. Suleiman and Inge Crosman (ed.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 149-164.

CULLER, Jonathan, «Prolegomena to a Theory of Reading», dans Susan R. Suleiman and Inge Crosman, *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 46-66.

DÄLLENBACH, Lucien, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27, 1976, pp. 282-296.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

DÄLLENBACH, Lucien, «Réflexivité et lecture», *Revue des sciences humaines*, XLIX, 177, 1980, pp. 23-37.

DE FRANCESCHI, Élizabeth, «Récit de cas, récit de rêve, récit rêvé : littérature et réalité, histoires et histoire de la psychanalyse», dans *La Focalisation. Actes du colloque international sur la focalisation narrative (Nice 12, 13, 14 juin 1991)*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis/Centre de Narratologie appliquée, 1991, pp. 63-74.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

DEVITT, Michael, *Realism and Truth*, Oxford/Cambridge, Blackwell, 1991.

DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1991.

Dictionnaire encyclopédique de psychologie, sous la direction de Norbert Sillamy, Paris, Bordas, 1980.

Documents of Modern Literary Realism, édité par George J. Becker, Princeton, Princeton University Press, 1963.

DOLEŽEL, Lubomir, «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, I, 3, 1980, pp. 7-25.

DOLEŽEL, Lubomir, «Mimesis and Possible Worlds», *Poetics Today*, IX, 3, 1988, pp. 475-496.

DOLEŽEL, Lubomir, *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1990.

DOLEŽEL, Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1998.

DUCHET, Claude, «Une écriture de la socialité», *Poétique*, 16, 1973, pp. 446-454.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

EDMINSTON, William F., «Focalization and the First-Person Narrator : a Revision of the Theory», *Poetics Today*, X, 4, 1989, pp. 729-744.

EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987.

ERMARTH, Elizabeth, «Realism, Perspective and the Novel», *Critical Inquiry*, VII, 3, 1981, pp. 499-520.

FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1980.

FLEISCHMAN, Suzanne, *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*, Austin, University of Texas Press, 1990.

FONTANILLE, Jacques, «Point de vue : essai de définition discursive», *Protée*, XVI, 1-2, 1988, pp. 6-22.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999.

FROW, John, «Intertextuality and Ontology», dans Michael Worton and Judith Still (ed.), *Intertextuality. Theories and Practice*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1990, pp. 45-55.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes. Psychanalyse. Volume XIX : 1931-1936*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

FROW, John, «Intertextuality and Ontology», dans Michael Worton and Judith Still (ed.), *Intertextuality. Theories and Practice*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1990, pp. 45-55.

FURST, Lilian R., *Through the Lens of the Reader. Explorations of European Narrative*, Albany, State University of New York Press, 1992.

FURST, Lilian, R., *All Is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction*, Durham/London, Duke University Press, 1995.

GAILLARD, Françoise, «The Great Illusion of Realism, or the Real as Representation», *Poetics Today*, V, 4, 1984, pp. 753-766.

GEBAUER, Gunter et WULF, Christopher, *Mimesis. Culture, Art, Society*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1995.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, 1990.

GERVAIS, Bertrand, *À l'Écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, 1993.

GIRARD, A., *Le journal intime*, Paris, PUF, 1963.

GOLLUT, Jean-Daniel, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993.

GOURINAT, Michel, *De la philosophie*, Paris, Hachette, 1993, 2 vol.

GRIMAUD, Michel, «La rhétorique du rêve. Swann et la psychanalyse», *Poétique*, 33, 1978, pp. 90-106.

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague/Paris, Mouton, 1973.

HÉBERT, Pierre, «Le journal intime révisionniste de la narratologie», dans Madeleine Frédéric (éd.), *Entre l'Histoire et le roman : la littérature personnelle. Actes du séminaire de Bruxelles (16-17 mai 1991)*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1992, pp. 7-15.

HAMON, Philippe, «Un discours contraint», *Poétique*, 16, 1973, pp. 411-445.

HOLLAND, Normand, *The Dynamics of Literary Response*, New York, Oxford University Press, 1968.

HUSSERL Edmund, «Phenomenology», dans Roderick M. Chisholm (ed.), *Realism and the Background of Phenomenology*, New York/London, The Free Press/Collier-Macmillan Limited, 1960, pp. 118-128.

INGARDEN, Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

The International Dictionary of Psychology and Psychiatry, New York/London, Longman, 1984.

ISER, Wolfgang, «Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction», dans J. Hillis Miller (ed.), *Aspects of Narrative; Selected Papers from the English Institute*, New York/London, Columbia University Press, 1971, pp. 1-45.

ISER, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, London/Henley, Routledge/Kegan Paul, 1978.

ISER, Wolfgang, «La fiction en effet. Éléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires», *Poétique*, 39, 1979, pp. 275-298.

ISER, Wolfgang, «Interaction between Text and Reader», dans Susan R. Suleiman and Inge Crosman (ed.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 106-119.

ISER, Wolfgang, «Spenser's Arcadia : the Interrelation of Fiction and History», dans Mihai Spariosu (ed.), *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach. Volume I*, Philadelphia/Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1984, pp. 109-140.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JENNY, Laurent, «La surréalité et ses signes narratifs», *Poétique*, 16, 1973, pp. 499-520.

JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27, 1976, pp. 257-281.

JOACHIM, Sébastien, «La page de couverture comme mise en cadre du roman», dans Andrée Mansau (éd.), *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, pp. 149-160.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

KARRER, Wolfgang, «Titles and Mottoes as Intertextual Devices», dans Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1991, pp. 122-134.

KING, Terrance, «Mimesis, Binary Opposition, and Peirce's Triadic Realism», dans Ronald Bogue (ed.), *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach. Volume II*, Philadelphia/Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1991, pp. 65-76.

KRISTEVA, Julia, *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia, «Une poétique ruinée», dans Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (préface), Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp. 5-21.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

LACAN, Jacques, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 89-97.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 1991 (1926), 2 vol.

LAMARQUE, Peter, *Fictional Points of View*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1996.

LAMONTAGNE, André, «Sur le concept de 'situation narrative'. Analyse d'un texte de Julio Cortazar», *Protée*, XVI, 1-2, 1988, pp. 81-91.

LANE-MERCIER, Gillian, *La Parole romanesque*, Ottawa/Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa/Klincksieck, 1989.

LARROUX, Guy, «Mise en cadre et clausularité», *Poétique*, 98, 1994, pp. 247-253.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

LENTRICCHIA, Frank, «History or the Abyss : Poststructuralism», dans *After the New Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, pp. 156-210.

LEVIN, Harry, «What is Realism?», *Comparative Literature*, III, 3, 1951, pp. 193-199.

LINDERBERGER, Herbert, «The Mimetic Bias in Modern Anglo-American Criticism», dans Mihai Spariosu (ed.), *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach. Volume I*, Philadelphia/Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, pp. 1-26.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»*, Paris, José Corti, 1981.

MAI, Hans-Peter, «Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext», dans Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1991, pp. 30-59.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990 (1986).

Manuel alphabétique de psychiatrie clinique et thérapeutique, édité par Antoine Poirot, Paris, PUF, 1964.

MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, Garnier, 1959.

NELLES, William, «Getting Focalization into Focus», *Poetics Today*, XI, 2, 1990, pp. 365-382.

NORDHAL LUND, Steffen, «Discours et réalité», *Orbis Litterarum*, XLVII, 2, 1992, pp. 65-80.

PAVEL, Thomas G., «The Borders of Fiction», *Poetics Today*, IV, 1, 1983, pp. 83-88.

PAVEL, Thomas G., «Convention et représentation», *Littérature*, 57, 1985, pp. 31-47.

PAVEL, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1986.

The Penguin Dictionary of Psychology, Harmondsworth, Viking, 1985.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

PLATON, *Œuvres complètes. Tome VII (La République)*, traduit par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 2 vol.

PLETT, Heinrich E., «Intertextualities», dans Heinrich E. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1991, pp. 3-29.

POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1993 (1946).

PRINCE, Gerald, «Notes on the Text as Reader», dans Susan R. Suleiman and Inge Crosman (ed.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 225-240.

PUTNAM, Hilary, «Is There a Fact of the Matter About Fiction?», *Poetics Today*, IV, 1, 1983, pp. 77-81.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RABATEL, Alain, «L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur», *Littérature*, 107, 1997, pp. 88-113.

RABATEL, Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

Realism and the Background of Phenomenology, édité par Roderick M. Chisholm, New York/London, The Free Press/Collier-Macmillan Limited, 1960.

Realism/Antirealism and Epistemology, édité par Christopher B. Kulp, Lanham/New York/Boulder/Oxford, Rowman and Littfield Publishers, 1997.

REIS, Carlos, «Intertextualité et lecture critique», *Canadian Review of Comparative Literature*, XII, 1, 1985, pp. 46-55.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

RICARDOU, Jean, *Pour une Théorie du Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1978.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

RIFFATERRE, Michael, «Sémiotique intertextuelle : l'interprétant», *Revue d'esthétique*, 1-2, 1979, pp. 128-150.

RIFFATERRE, Michael, «La syllepse intertextuelle», *Poétique*, 40, 1979, pp. 496-501.

RIFFATERRE, Michael, «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, 215, 1980, pp. 4-18.

RIFFATERRE, Michael, «L'illusion référentielle», dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, «Points», pp. 91-118.

RIFFATERRE, Michael, «Compulsory Reader Response : the Intertextual Drive», dans Michael Worton and Judith Still (ed.), *Intertextuality : Theories and Practices*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1990, pp. 56-78.

RIFFATERRE, Michael, *Fictional Truth*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.

RIFFATERRE, Michael, «Contraintes intertextuelles», dans Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova Green, avec la collaboration de Sarah Alyn-Stacey (éd.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 35-53.

RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*, London/New York, Methuen, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.

RONEN, Ruth, «La focalisation dans les mondes fictionnels», *Poétique*, 83, 1990, pp. 305-322.

ROUSSET, Jean, «Le journal intime, texte sans destinataire?», *Poétique*, 56, 1983, pp. 435-443.

ROY, Pascal, «Tense and Novel», *The Modern Language Review*, LVII, 1, 1962, pp. 1-11.

SAINT-GELAIS, Richard, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Lasalle, Éditions Hurtebise HMH Ltée, 1994.

SAINT-GELAIS, Richard, «La lecture erratique», dans Denis Saint-Jacques (éd.), *L'Acte de lecture*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1994, pp. 245-261.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1969 (1916).

SCHOR, Naomi, «Fiction as Interpretation/Interpretation as Fiction», dans Susan R. Suleiman and Inge Crosman (ed.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 165-182.

SEARLE, John, «Does the Real World Exist?», dans Christopher B. Kulp (ed.), *Realism/Antirealism and Epistemology*, Lanham/New York/Boulder/Oxford, Rowman and Littfield Publishers, 1997.

SICOTTE, Geneviève, *Le Festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, Montréal, Liber, 1999.

SPARIOSU, Mihai, «Mimesis and Contemporary French Theory», dans Mihai Spariosu (ed.), *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach. Volume I*, Philadelphia/Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1984, pp. 65-108.

STANZEL, Franz Karl, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

STEMPEL, Wolf-Dieter, «Aspects génériques de la réception», *Poétique*, 39, 1979, pp. 353-362.

STERNBERG, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1978.

STERNBERG, Meir, «Telling in Time (I) : Chronology and Narrative Theory», *Poetics Today*, XI, 4, 1990, pp. 901-948.

STERNBERG, Meir, «Telling in Time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity», *Poetics Today*, XIII, 3, 1992, pp. 463-541.

STIERLE, Karl, «Réception et fiction», *Poétique*, 39, 1979, pp. 299-320.

STIERLE, Karl, «The Reading of Fictional Texts», dans Susan R. Suleiman and Inge Crosman (ed.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 83-105.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

TODOROV, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 8, 1966, pp. 125-151.

TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

TODOROV, Tzvetan, «Reading as Construction», dans Susan R. Suleiman and Inge Crosman (ed.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 67-82.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982 (1977).

VILLANUEVA, Darío, *Theories of Literary Realism*, Albany, State University of New York Press, 1997.

VITOUX, Pierre, «Le jeu de la focalisation», *Poétique*, 51, 1982, pp. 359-368.

VITOUX, Pierre, «Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique», *Études littéraires*, XVII, 2, 1984, pp. 261-272.

VITOUX, Pierre, «Focalisation, point de vue, perspective», *Protée*, XVI, 1-2, 1988, pp. 33-38.

VOUILLOUX, Bernard, *La Peinture dans le texte (XVIII^{ème}-XX^{ème} siècles)*, Paris, CNRS éditions, 1994.

WEINRICH, Harald, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.