

*UN BEAU TÉNÉBREUX*, OU LE PROJET RIMBALDIEN  
Présences de Rimbaud chez Julien Gracq (II)

La présente étude entend poursuivre le travail entamé dans l'article « De "Ville" à Liberté grande. Présences de Rimbaud chez Julien Gracq », publié dans la vingt-sixième livraison de *Parade sauvage* et qui s'attachait à analyser l'influence d'Arthur Rimbaud sur les œuvres de Julien Gracq, et, plus particulièrement, sur ses poésies. Dans cette contribution, c'est au versant romanesque de l'œuvre gracquienne que nous nous intéressons, à travers une relecture du deuxième roman de l'auteur, *Un beau ténébreux*, qui multiplie les allusions au poète.

*Le roman de la référence*

Paru en 1945, *Un beau ténébreux* est le deuxième roman de Julien Gracq. Malgré la guerre, qui impose à ce dernier sept années de silence, la critique fait assez rapidement le lien avec l'auteur d'*Au Château d'Argol*, paru avant le conflit. Dans *Les Lettres françaises* du 7 avril 1945, Max-Pol Fouchet s'enthousiasme à son propos, relevant la difficulté de lecture qu'il pose, l'investissement qu'il requiert et l'effet singulier qu'il produit :

On ne sort pas indemne d'un livre de M. Julien Gracq. Ah ! non. La lecture de ces deux cent vingt pages vous éprouve, vous épuise, alors même que vous avez pris une sage façon de le lire : par étapes, par doses. Non seulement vous n'en sortez pas indemne, mais vous n'en sortez pas du tout. Il est difficile de prétendre qu'on a lu cet ouvrage. Voici la plus bouleversante sensation (et le plus grand plaisir, la plus sûre justification d'une lecture) qu'on puisse éprouver : non pas qu'on ait lu mais qu'on soit lu, et non pas qu'on lise un livre, mais qu'il vous lise. C'est ce que je n'ai cessé d'éprouver à la lecture du *Beau ténébreux*, et je ne céderais pas à l'avouer si je doutais que d'autres y puissent trouver un même sort.

Bien que Gracq n'accède vraiment à la notoriété qu'après la parution du *Rivage des Syrtes*, *Un beau ténébreux* impose à

son public l'image d'un écrivain solitaire et secret, dont l'œuvre au style classique, empreint de mysticisme et de mystère, fait figure d'initiation. De par sa thématique et son usage de la citation, *Un beau ténébreux* est le roman emblématique de la poétique de la référence développée par Julien Gracq. Le lecteur ne peut manquer de repérer les dialogues intertextuels qui s'y nouent et les nombreuses citations, dont sept spécifiques à la personne et à l'œuvre d'Arthur Rimbaud. Ruth Amossy, dans un important article<sup>1</sup>, avait déjà mis en lumière ce procédé réflexif que nous voudrions ici interroger à nouveaux frais. Si chez Gracq, la profusion des sources littéraires participe à la mise en place d'un arrière-fond culturel dans lequel puisent les protagonistes pour discuter et argumenter, il apparaît que les références rimbaldiennes présentent une influence plus spécifique, désignant le lieu du discours où se cristallise la pensée de l'auteur, et permettant d'appréhender la source de son inspiration. Toutes s'avèrent par ailleurs structurantes et déterminantes dans la conception des personnages, ainsi que dans leurs interactions. Leur situation dans le texte leur confère également une importance prépondérante dans la narration et le déroulement de l'intrigue. Bien que semblant parfois assez hermétiques, ces citations permettent de tisser un réseau contextuel, qui une fois décrypté, met en lumière les enjeux majeurs de l'œuvre. Elles favorisent également le dégagement d'une certaine vision de la littérature, tant dans le domaine esthétique que dans son rôle au sein de la société. Au-delà des convictions propres à l'auteur apparaissent déjà – en 1945 – les prémices d'une réflexion globale sur le devenir de la littérature, non pas en tant que savoir ou en tant que patrimoine, mais en tant que pratique vitale au développement intellectuel des sociétés et de leurs habitants.

Dans les pages qui suivent, nous étudierons l'œuvre dans le respect de sa chronologie narrative (prologue, intrigue et

---

<sup>1</sup> Ruth Amossy, « Un procédé du récit réfléchi: les allusions à Rimbaud dans *Un Beau Ténébreux* », *Revue des Sciences Humaines*, 1973, p. 469-484. Voir également son livre *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un Beau Ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, «Langages», 1980.

épilogue). Cependant, il nous a parfois semblé plus pertinent de convoquer les citations dans un ordre distinct de celui de la narration, ceci afin d'assurer la cohérence de notre propos. Nous avons également agrémenté notre lecture de multiples citations, tant dans un souci d'efficacité que dans la volonté de rester à fidèle à la poétique de la référence gracquienne.

L'argument d'*Un beau ténébreux* peut se résumer comme suit : Un groupe d'estivants, réunis sur les plages de Kerantec, dans l'hôtel des vagues, va être entraîné par l'étrange fascination qu'exerce un homme, Allan. Le récit comprend trois étapes dans sa construction : un prologue, les pages d'un journal intime, et un épilogue. Gérard est le narrateur du journal, et décrit, aussi objectivement que possible, malgré l'attraction d'Allan, les événements qui prennent place durant l'été.

Avant d'entamer l'analyse proprement dite, nous retranscrivons ici la liste chronologique des références à Rimbaud dans *Un beau Ténébreux*<sup>2</sup>:

! p. 107 : « J'avais travaillé avec enivrement à cette étude sur Rimbaud : il me semblait que je distinguais parfaitement à quel ténébreux lacs de rumeurs, à quelle connivence avec le pire des concerts de parfums terrestres, contre lequel il n'est pas de recours, étaient dus quelques-uns des poèmes des *Illuminations* ».

! p. 114 : « J'ai eu avec lui d'assez longues conversations au sujet de Rimbaud (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, d'«intermédiaire des chercheurs et des curieux» qu'il aurait bien ri de se voir prédire) ».

! p. 121 : « Je comptais travailler ferme à cette étude de Rimbaud, mais la littérature m'ennuie ».

! p. 135 : « (Allan) s'était fait une culture particulière, commençant par s'imprégner, tout jeune encore, des œuvres les plus abstruses, les plus audacieuses, de la littérature contemporaine. Ce Rimbaud qui vous passionne tant n'avait plus, au moment où je l'ai connu, guère de secrets pour lui ».

---

<sup>2</sup> Sauf précision, les citations renvoient désormais à Julien Gracq, *Œuvres complètes*, T1, éd. Bernhild Boie, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

! p. 148 : « Je ne puis me contenter à moins que ces deux moitiés de moi ne se rejoignent et – puisque vous aimez Rimbaud – que je ne possède la vérité dans une âme et dans un corps ».

! p. 175 : « Ce langage est extravagant, je le sais, ces notes incommunicables – mais ce langage, ces notes, ne sont faits que pour moi. “Je fixais des vertiges” ».

! p. 214 : « Je songe à une *conversion* où il s’agirait vraiment de faire peau neuve – où, toute prévision des conséquences exclue, soudain la continuité proprement biographique serait brisée, où vraiment selon la parole mystérieuse “je” deviendrait un autre ».

### *La toute-puissante réserve des choses*

Comme souvent chez Gracq, le thème de l’attente se mêle à celui de la fascination, et le récit se résume finalement à l’annonce d’un acte pressenti comme dramatique, que les protagonistes attendent et redoutent en même temps. Dès le prologue s’installe le désœuvrement qui caractérise le début de la plupart des romans gracquiens : dans *Au château d’Argol*, il faut attendre l’arrivée de Heide, dans *Un Balcon en forêt*, l’invasion des soldats allemands, dans *Le Rivage des Syrtes*, c’est Aldo, le protagoniste, qui, par impatience, provoque la guerre malgré lui. Dans chacun des cas, l’environnement des personnages et les circonstances les plongent dans une étrange torpeur, dont ils peinent à se sortir. L’hôtel des Vagues est banal, comme les vacances qu’y passe « la bande straight ». Certes, Gérard est attiré par la prestance et l’élégance de Christel, mais assez rapidement, il apparaît que ce ne sera pas suffisant pour le maintenir dans l’état d’ébullition intellectuelle qu’il recherche : il envisage d’ailleurs de faire ses valises, lorsque se présente, comme un coup du sort, la lettre qui annonce l’arrivée du *héros* (au premier sens du terme, car il s’agit aussi bien d’un protagoniste que d’un messie). Allan Murchison redonne du sens au séjour des estivants, et surtout il donne du sens à leur existence. Cette arrivée « miraculeuse » est savamment orchestrée par le prologue, qui évoque, au milieu du silence et de la décrépitude, la naissance des bruits, l’échappée du dormeur hors de son rêve léthargique.

Soudain, le temps d'un instant, la plage déserte ne l'est plus ; mais bien vite, il apparaît que cette présence fugace est appelée à disparaître aussi rapidement qu'elle s'est manifestée ; « Qui s'annonce ici avec une telle solennité ? Il n'y a personne ici. Il n'y a plus personne. » (p. 100) Cette phrase pourrait à elle seule livrer la clé du récit ; celui qui s'annonce, Allan, est divinisé par quelque mystérieuse influence, mais tout cela n'est-il rien d'autre qu'un jeu ? Gérard, à travers les pages de son journal, a bien du mal à garder la distance qu'il impose d'ordinaire aux événements de la vie courante. Il veut résoudre l'énigme, mais languit de céder à son magnétisme dans le même temps. C'est qu'il est tentant de se « *prêter au jeu* » (p. 100). Outre la thématique du désœuvrement et de l'attente, le prologue fonde l'autre ambigüité du roman : l'autoréférentialité. L'auteur n'aura de cesse, pendant toute la durée du récit de comparer l'hôtel et sa plage à l'arc d'un amphithéâtre, et, au niveau supérieur, d'identifier les événements de l'intrigue à ceux d'une pièce de théâtre. L'entrée en scène d'Allan n'est qu'un jeu, comme l'est la littérature, et tout est illusion, au sens étymologique du terme ; le roman met ainsi en scène le processus de sa propre création. Nous aurons à revenir sur cette dimension duelle, qui distingue l'existence de l'institution littéraire au sein même de la littérature que représente l'œuvre gracquienne.

Il s'agit donc d'attendre l'apparition, de découvrir la révélation, l'évènement, de se glisser la nuit dans un théâtre vide, afin d'y surprendre le décor obscur refusant de se prêter au jeu ; cette image cristallise toute la complexité du jeu dont il est question, celui de la littérature ; et c'est en mettant en scène un héros aux attributs rimbaldiens que Gracq entend dépasser les frontières de la fiction et de la réalité. Ce jeu, il en ressent « la toute-puissante *réserve* » (p. 100). Cette expression appelle un commentaire ; chez Gracq, elle symbolise le pouvoir latent des éléments, à tout moment et en tout lieu, qu'il s'agit de déclencher. Il faut entendre par là que de rares élus possèdent le don d'entrevoir les motifs obscurs qui dirigent le monde, la vérité derrière l'illusion, et les ordres du metteur en scène

derrière la pièce de théâtre ; le beau ténébreux incarne, de par son emprise sur le monde, la pénétrante lucidité du « voyant ».

Comme l'épilogue, le prologue marque surtout l'absence de Gérard, le narrateur du reste du roman. Gracq entend restituer au texte la distance critique dont le protagoniste de son œuvre n'est plus capable, dérouté par les intrigues d'Allan. Il peut ainsi y dénoncer la métamorphose d'un homme en comédien de sa propre vie, ce que Gérard devinera sans jamais vraiment oser l'affirmer. En cela, le prologue constitue une clé de lecture.

### *Rimbaud le littéraire*

Le début du journal intime de Gérard lance le « signal », et le théâtre peut se remplir, de ses acteurs et de ses spectateurs. Assez rapidement, on apprend que le narrateur s'intéresse à Rimbaud :

J'avais travaillé avec enivrement à cette étude sur Rimbaud : il me semblait que je distinguais parfaitement à quel ténébreux lacs de rumeurs, à quelle connivence avec le pire des concerts de parfums terrestres, contre lequel il n'est pas de recours, étaient dus quelques-uns des poèmes des *Illuminations*. (p. 107)

Si, déjà, les références littéraires sont nombreuses, il n'est pas anodin que le narrateur s'attache, parmi tous les poètes, à étudier justement celui-ci. Ici, une brève explication s'impose, afin de mieux cerner la construction du journal. Celui-ci insiste assez, on l'a dit, sur le désœuvrement des personnages, qui attendent avidement l'arrivée d'un événement qui bouleversera leur vie, suscitant ainsi la curiosité du lecteur. Outre ce procédé, *Un Beau ténébreux* est également le roman de la mise en abyme. Constamment, mais toujours à demi-mot, un souvenir est évoqué, une histoire surprenante racontée, un rêve relaté. Et le contenu de l'histoire en question sera toujours légèrement modifié, métaphorisé, adapté dans une sorte de parabole, par rapport aux événements qui suivront inéluctablement dans les prochaines pages du journal.

Ainsi l'arrivée d'Allan est-elle maintes fois annoncée, comme en témoigne un souvenir que Christel confie à Gérard ; alors que, seule et de nuit, elle voyage en train, d'Angers à Nantes (région particulièrement affectonnée par l'écrivain), la jeune femme « parle à son propre cœur » (p. 113)<sup>3</sup>. Comme le train passe justement sur les bords de Loire, elle imagine un interlocuteur, à qui elle indique l'endroit où resplendit d'ordinaire un si joli « effet de lumière ». Elle regrette cependant la pleine obscurité :

« Mais quel dommage, quel dommage vraiment qu'il soit nuit noire. » Et juste à ce point, juste, – l'espace de deux à trois secondes, il fit clair *comme en plein jour*, une lumière d'apocalypse, une lumière déchirante de magnésium, jusqu'à l'extrême horizon. [...] Le lendemain, j'appris par les journaux qu'un bolide avait traversé le ciel de la Loire et semblait s'être abîmé à une centaine de kilomètres en mer. Je ne pourrai oublier de ma vie ce « qu'à cela ne tienne » fabuleux. (p. 113)

Comment ne pas voir dans ce bolide la figure d'Allan, qui, tel un météore, va traverser l'obscur paysage pour sortir le groupe d'estivants de la nuit dans laquelle il est plongé, l'éclairer de sa révélation, avant de s'écraser, de sombrer à son tour ? Dans cette optique de mise en abyme, la mention d'une étude de Rimbaud est tout sauf un remplissage narratif ; elle est significative, en ce qu'elle ancre le récit dans un espace littéraire défini et reconnaissable, mais surtout parce qu'elle identifie le climat de l'apparition d'Allan à celui d'un recueil de poèmes dont on connaît assez l'aura. Allan « le prophète » va en effet « illuminer » les estivants de l'hôtel des vagues, et les compromettre dans un « ténébreux lacis de rumeurs », qui rappelle assez le titre du roman, et le surnom de son héros. La fascination que celui-ci va exercer possède pour Gérard ce même charme indéfinissable qu'il ressent à la lecture des *Illuminations*, et qui lui donne l'étrange impression d'une révélation. Le ton est donné, les fondements de l'intrigue sont

---

<sup>3</sup> Parler à son propre cœur est une expression homérique ; cette nouvelle référence est un autre exemple de la poétique de la référence que nous évoquions plus tôt.

énoncés, et son héros est assimilé à un « nouveau Rimbaud »<sup>4</sup>. Ce commentaire nous autorise à avancer l'hypothèse d'une double présence rimbaldienne dans le roman ; celle représentée par la matière littéraire des citations, et celle incarnée par Allan.

L'on voit donc comment les citations rimbaldiennes se distinguent de toutes les autres dans le récit, de par leur homogénéité ; rassemblées par un même dessein, elles font bien plus qu'évoquer un vécu littéraire, et bien plus encore qu'évoquer un réseau intertextuel. Elles préparent déjà les actes et les pensées d'un personnage dont l'entrée en scène se fait attendre.

Ce n'est finalement qu'après force évocations d'orages et de tempêtes approchant dangereusement de la plage tranquille de Kerantec qu'Allan s'annonce enfin, dans une lettre à son ami Gregory. Le choc de sa présence sera d'autant plus intense que Gérard voue d'abord une grande admiration à Christel, « princesse » de beauté et d'intelligence, qui souffrira de la comparaison avec le beau ténébreux, et se verra reléguée au rang de personnage secondaire et insipide. Avant cette lettre, deux autres mentions du poète apparaissent, liées par une thématique très différente de la première. D'abord, Gérard relate dans son journal intime le contenu d'une conversation qu'il a eue avec un ami, Henri. Rimbaud y est assimilé à un « littéraire » :

J'ai eu avec lui d'assez longues conversations au sujet de Rimbaud (curieux de noter avec quel succès ce littéraire – je m'expliquerai si l'on veut sur le mot – a pu jouer à notre époque un rôle de passe-partout, d'« intermédiaire des chercheurs et des curieux » qu'il aurait bien ri de se voir prédire). (p. 114)

On eut été curieux de lire par la suite l'explication promise, mais elle n'arrivera jamais. Il faudra donc l'inventer. Il peut sembler étrange de déprécier de la sorte un poète dont l'influence est pourtant manifeste. *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*, fameux bimensuel fondé en 1864, est pourvu du sous-titre « Trouvailles et curiosités » ; il est constitué de questions et de réponses sur divers sujets principalement

---

<sup>4</sup> R. Amossy, « Un procédé du récit réfléchi », art.cit., p. 479.



artistiques, scientifiques, historiques, littéraires et religieux. On comprend ce qui pousse Gérard à employer cette formule : elle lui permet de mettre en cause le snobisme d'un public « cultivé » pour qui Rimbaud est devenu un auteur comme les autres dont il est de bon ton de dissenter dans un salon. Cette protestation contre la « vulgarisation » de l'œuvre de Rimbaud, contre la piètre « consécration » du poète institutionnalisé en personnage de l'histoire littéraire des cahiers scolaires, entre dans le cadre d'une révolte plus générale, dont le surréalisme, surtout, est emblématique. Cette référence annonce en clin d'œil le reproche qui sera adressé plus tard au narrateur du journal intime, qui, en « se contentant » d'étudier les poèmes des *Illuminations*, contribue lui aussi au dépérissement global de la littérature.

La deuxième citation se trouve plus loin dans le roman, et condamne carrément Rimbaud, dans ce qu'il a de « littéraire » ; « Je comptais travailler ferme à cette étude de Rimbaud, mais la littérature m'ennuie » (p. 121). Cette déclaration intervient dans le cadre de la journée du cinq juillet, date à laquelle Gérard, « déprimé » et lassé de l'hôtel des Vagues, décide de partir. Mais le six juillet, il lit presque accidentellement une lettre d'Allan destinée à Gregory, dans laquelle le beau ténébreux annonce sa venue, lui pour qui « tout n'est pas dit » (p. 123). Le narrateur décide finalement de rester, pressentant la survenue d'un événement majeur, poussé par « une inexplicable curiosité ». Le propos, issu d'un livre dans le livre, a de quoi faire sourire de par son contenu paradoxal : voilà du même coup Rimbaud relégué parmi l'ennuyeuse littérature, qui n'est qu'imagination, rêve futile et affabulation. Rien ne le différencie finalement des autres productions littéraires, à en croire le narrateur du journal, qui est manifestement en manque d'action. Mais est-ce vraiment aussi simple ?

Dans son article sur les échos rimbaldiens dans le roman de Gracq, Ruth Amossy propose d'analyser les trois premières mentions au poète dans une dynamique commune, visant à exposer le dilemme dans lequel se trouve Gérard, avant sa rencontre avec Allan. Le narrateur, dont Amossy avance qu'il est un « jeune universitaire » (ce que rien n'indique explicitement dans le roman), aurait à choisir entre valeur

sociale et valeur du « Sens », c'est-à-dire, entre un système de lois mettant à profit le matériau culturel de la littérature (par exemple, pour accéder à un poste universitaire), et la promesse d'une révélation, d'une libération de la conscience grâce au dérèglement des sens. En effet, le passage de l'enivrement poétique à l'ennui le plus total, de la volonté enflammée d'étudier la littérature à son reniement définitif, pose question : qu'est-ce qui peut bien mener Gracq l'écrivain et Gérard l'universitaire à un tel retournement ? Il serait trop simple de conclure à un banal changement d'intérêt ; bien au contraire, ce qui ennue le narrateur, ce n'est pas la littérature en tant que telle, mais la littérature considérée uniquement comme objet de promotion sociale. Ce qui lasse Gérard, c'est la « réification de l'œuvre, la pétrification de l'écriture », c'est la pratique purement critique du texte comme produit commercial, que consomme l'individu, sans jamais « qu'aucune conséquence ne se manifeste »<sup>5</sup>.

Rimbaud le littérateur, c'est un Rimbaud dont le discours originel est étouffé par un contexte social uniquement soucieux de réduire son œuvre à un objet clos sur lui-même, au sens univoque ; dépourvu de toute « vertu corrosive », bridé dans sa richesse censée « illuminer », le poème est rogné, afin de faciliter son entrée dans un patrimoine culturel figé, que l'on consulte pour faire bonne impression. Gérard rejette non pas la littérature, mais son usage, son utilisation. Et la chronologie de cette rupture est on ne peut plus significative ; lorsqu'il arrive sur les plages de Kerantec, le narrateur ambitionne de réaliser une étude sur Rimbaud ; à la veille de l'annonce de l'arrivée d'Allan, il abandonne définitivement la « pratique » de la littérature, et oblige cette dernière à se remettre en question, en dénonçant son exploitation abusive. Le Rimbaud de Julien Gracq<sup>6</sup>, pour reprendre la formule de Michel Murat, n'est pas celui des cours d'histoire de la littérature ; il s'agit du Rimbaud

---

<sup>5</sup> J. Gracq, « La Littérature à l'estomac », Notice, *Œuvres complètes*, T1, *op. cit.*, p. 1317.

<sup>6</sup> MURAT (Michel), « Le Rimbaud de Julien Gracq », *Rimbaud. Cahiers de l'Herne*, André Guyaux (dir.), Éditions de l'Herne, 1993, pp. 321-323.

vivant, qui se transcende par les mots et l'écriture, par « l'alchimie du verbe ». Et c'est Allan qui va tirer Gérard et les estivants hors de leurs livres, en incarnant la légende rimbaldienne, dans ce qu'elle a de « révélateur ».

En cela, le début du roman constitue une étape décisive, pendant laquelle Gérard prend conscience d'une supercherie ; la littérature comme théorie ne vaut pas mieux que n'importe quel savoir consigné dans une encyclopédie : elle n'a de sens que lorsqu'elle est vécue. Lorsqu'il déclare que la littérature l'ennuie, Gérard appelle de ses vœux l'évènement, l'arrivée de l'homme qui va lui permettre de retrouver dans les *Illuminations* l'enivrement premier, un dérèglement, un désir, contre lesquels « il n'y a pas de recours » (p. 107). Mais si Gérard souhaite ardemment l'apparition d'Allan, il la redoute également, et c'est cela qui constitue son dilemme ; car il a l'intuition d'un bouleversement peut-être trop important, quasi-mystique, qui pourrait bien ne pas laisser indemne le groupe d'estivants. Le narrateur aperçoit la catastrophe s'abattre sur l'hôtel des Vagues comme le raz-de-marée sur la côte bretonne, et il dira plus tard que « le sort en est jeté » (p. 153), dès lors qu'Allan exerce sur lui une attraction « sans échappatoire ». Au détour des pages du journal intime, l'on découvre l'alternance de passages tantôt dithyrambiques, tantôt empreints d'anxiété. La raison de Gérard s'oppose à ses sens, et nous rejoignons tout à fait Ruth Amossy, lorsqu'elle décrit le narrateur en proie à la tentation « (des fleurs) du mal » (p. 475).

Nous résumons ici brièvement le système d'oppositions élaboré par la chercheuse, et qui cerne on ne peut mieux l'axe et les mouvements du récit : dans *Un beau ténébreux*, la culture (la société) s'oppose à la nature (profonde et incontrôlable), la loi comme répression du désir s'oppose au désir comme transgression de la loi, l'éthique de l'élaboration dans la durée s'oppose à l'éthique de l'intensité dans l'instant, la raison s'oppose à la folie, le bien social s'oppose au mal, et la vie comme mort s'oppose à la mort comme seul instrument permettant d'appréhender la signification de la vie. Les nombreuses conversations entre Allan et Gérard, relatées dans son journal, illustrent ces voies divergentes et contradictoires,

qui déchirent les protagonistes de l'intérieur. Allan, de par la fascination qu'il exerce, remet en cause leur vie, exactement comme la littérature est censée le faire ; mais il les entraîne inexorablement vers un monde « obscurément dirigé » (p. 107), dont on ne revient pas. Gérard décide d'abandonner le Rimbaud des livres, pour vivre aux côtés de celui qui en incarne la pensée dans la réalité.

### *La transfiguration*

Venons-en maintenant au cœur de l'intrigue, qui voit Allan s'imposer comme le charismatique metteur en scène du drame qui le conduira au suicide. Il arrive, comme on l'a dit, à point nommé pour offrir une issue à l'impasse que connaît la remise en question de la littérature suscitée par Gérard, et il faut à ce dernier l'incarnation d'un personnage du poète légendaire, afin de renouer avec la « révélation » rimbaldienne. Quelques jours suffisent à Allan pour subjuguier complètement les vacanciers de l'hôtel des Vagues, et l'envie se fait pressante de percer le mystère qui entoure sa personne. Chacun essaye, sous l'apparence du plus total désintéret, d'en apprendre un peu plus, sans réel succès cependant. Mais Gregory, qui avait déjà décidé Gérard à séjourner plus longtemps à Kerantec en lui annonçant l'arrivée d'Allan, faisant preuve d'une grande pénétration d'esprit, prend l'initiative de réaliser une sorte de « fiche de police » à l'adresse de Gérard, décrivant ainsi Allan sous ses différents aspects — cette présentation du personnage par un intermédiaire, accentue le caractère légendaire du beau ténébreux, dont on apprend par un récit secret qu'il s'est déjà illustré par de nombreux exploits. L'ami d'enfance du protagoniste y entreprend notamment le récit de « quelques souvenirs, quelques pensées et quelques prophéties » (p. 133) ; la formulation est assez éloquente. Entre autres détails, il est dit d'Allan qu'il dispose, encore adolescent, d'une culture si particulière que Rimbaud n'a « guère plus de secret pour lui » (p. 135).

C'est l'acte fondateur d'un processus d'identification entre Rimbaud et le beau ténébreux, qui n'aura de cesse d'asseoir la fascination que Gérard voue à Allan. En effet, le

jeune critique, dont l'admiration fervente pour le poète a déjà été soulignée, ne peut que relever la filiation avec « l'écrivain prométhéen ». Ainsi s'instaure entre les deux protagonistes une relation complexe, fondée sur un attrait mutuel non seulement pour la littérature, mais aussi plus spécifiquement pour l'œuvre et la légende de Rimbaud. Les liens et les conversations entre les deux hommes tendent tout d'abord à les rapprocher, jusqu'à ériger Allan en un double mystérieux de Gérard, capable, comme lui, de percevoir les écueils d'une littérature trop « littéraire ». Les chemins empruntés divergent, cependant, dès lors qu'il apparaît clairement que là où Gérard subit l'aporie du dilemme, Allan le dépasse, en mettant en application les apprentissages de la révélation. Là où l'un peine à étudier l'œuvre, l'autre a pénétré ses secrets dès le plus jeune âge. Le narrateur du journal intime résiste, certes, plus longtemps que les autres estivants à l'étrange attraction, et sa raison persiste à lui rappeler les dangers du dévoilement du « *motif* inconnu » (p. 165), mais il lui faut reconnaître, finalement, qu'Allan affirme, comme l'écrit Ruth Amossy, une « volonté arrêtée de s'identifier à celui que [Gérard] s'était en toute modestie contenté de lire<sup>7</sup> ».

Grégory, qui avait annoncé à Gérard qu'il serait parti avant l'arrivée d'Allan, termine sa lettre par un aveu : « Ce n'est pas pour quelques jours seulement que je pars, comme j'ai pu vous le dire hier. Réflexion faite, je crois que je ne reviendrai pas. » (p. 142) Et, un peu plus loin : « [...] je vous l'avoue, je pars parce que j'ai *peur*. » (p. 143) Ce que l'ami d'enfance redoute, c'est que le beau ténébreux soit « mal protégé contre d'obscurs dangers » (p. 143), déclaration qui sonne comme un énième et sinistre présage. Après le départ de son ami, Allan aura tôt fait de remplacer Grégory, et de se livrer lui-même au jeu de l'identification. Lors de la première véritable conversation entre Gérard et Allan, ce dernier s'adonne, dans une sorte de « transe prophétique », à un étonnant monologue, dans lequel il exprime son intuition, « que ce monde [est] un rêve ou, ce qui revient au même, que ce monde [rêve] ». Le beau ténébreux ajoute ensuite : « Oui, depuis longtemps l'idée flotte

---

<sup>7</sup> R. Amossy, « Un procédé du récit réfléchi », art.cit., p. 475.

dans mon esprit qu'il est un point en lui d'où tout se découvre, un certain levier qui donne prise sur lui. » (p. 147) Allan évoque alors l'existence des religions, l'illusion du mythe, la nécessité d'une incarnation bien réelle, et la présence tangible, immanente et non transcendante, de la « merveille ». C'est alors qu'il a ces mots :

Je ne puis me contenter à moins que ces deux moitiés de moi ne se rejoignent et – puisque vous aimez Rimbaud – que je ne possède la vérité dans une âme et dans un corps. (p. 148)

Allan cite la phrase sur laquelle s'achève *Une Saison en enfer*, affirmant sa volonté de s'identifier à l'auteur, et de reprendre à son compte le discours du poète. La vérité du corps renvoie à la condition terrestre, alors que celle de l'âme fait référence au Ciel ; mais pour Rimbaud comme pour le beau ténébreux, il n'y a rien à attendre du ciel ; la vérité doit être dévoilée ici, dans la réalité. Si, pour le premier, l'instrument de ce dévoilement n'est autre que la poésie, pour le second, il s'agit de mettre en pratique la révélation de l'œuvre poétique. L'été à Kerantec s'apparente à une saison en enfer, dont le héros ne reviendra pas. Tout en contribuant à la construction de l'identité d'Allan, cette citation permet de redéfinir le projet rimbaldien ; la phrase qui termine l'œuvre du poète constitue le point de départ de l'entreprise du beau ténébreux, pour qui la possession de la vérité ne sera pas « loisible », mais effective. En cela, ce passage préfigure un dépassement sur lequel nous ne tarderons pas à revenir.

Cette première entrevue laisse Gérard « désorienté », d'autant plus qu'à la description programmatique d'Allan s'ajoute la promesse d'une démonstration ; « Il ne vous a pas échappé, cher monsieur, que tout ceci paraît réclamer une conclusion. Elle ne saurait, bien entendu, prendre une autre forme que celle d'un acte. Vous le verrez » (p. 148). Cet acte, sur lequel nous reviendrons, sera le suicide du beau ténébreux, aboutissement de l'éthique de l'intensité et garant de la réalisation effective de la « vraie vie ». Plus loin dans le roman, une autre citation vient appuyer la thèse de l'identification ;

l'allusion au « je est un autre » des lettres dites du « voyant » se trouve insérée dans la deuxième conversation déterminante entre les deux protagonistes, alors que l'imminence de la catastrophe se fait sentir, obligeant Gérard à intervenir afin de tenter de convaincre Allan d'abandonner son projet, quel qu'il soit. Le narrateur tente de deviner les intentions du beau ténébreux, en se projetant dans son rôle :

Supposons donc qu'au milieu d'une vie épuisante, passionnée, débridée, vous ayez pris soudain quelque grande résolution. Une telle résolution, d'après l'idée que je me fais de votre caractère, ne pouvant avoir nullement le sens d'une détermination pratique, nullement en vue un succès vulgaire dont vous n'avez cure – mais plutôt quelque analogie avec ces cassures brusques qui, dans la vie de certains personnages légendaires, marquent le passage à un nouvel *avatar* ; – le passage de la vie pratique à la vie mystique, de la vie privée à la vie publique, de la vie sociale à la vie érémitique. Je songe à une *conversion* où il s'agirait vraiment de faire peau neuve – où, toute prévision des conséquences exclue, soudain la continuité proprement biographique serait brisée, où vraiment selon la parole mystérieuse « je » deviendrait un autre. (p. 214)

Cette fois, après Grégory et Allan lui-même, c'est Gérard, qui identifie le héros à Rimbaud, en lui prêtant la volonté de rompre avec son existence pour en démarrer une nouvelle, vierge de toute attache. De toute évidence, le beau ténébreux ne peut que donner raison au narrateur, qui a bien cerné le rôle que se donne Allan. Ce dernier, en se mettant en scène, abandonne la « vie courante », et entre dans l'intemporalité d'un instant arraché aux préoccupations ordinaires. Il renaît à lui-même en tant qu'être, plus libre que jamais, et se redécouvre dans la création de l'œuvre de sa propre vie, tel le poète, surpris à la relecture de ce qu'il vient d'écrire, comme si l'individu et l'écrivain étaient deux entités séparées, deux aspects dissociés d'une seule et même conscience, dont la soudaine émergence serait incontrôlée, liée à « l'inspiration », selon la formule romantique. Dominique Combe, à qui l'on doit différents commentaires sur les poésies de Rimbaud, évoque à

propos du fameux « je est un autre » une « mise à distance allégorique et théâtrale »<sup>8</sup> du sujet de l'énonciation lors de l'écriture, qui correspond au mouvement que connaît le comportement d'Allan dès lors qu'il fait de la réalité le terrain privilégié de l'expérience de la révélation.

Ainsi sont définies, à travers trois citations, trois facettes de la personnalité d'Allan, refondant les bases de l'incarnation du Poète rimbaldien. Non seulement le « voyant » n'a plus de secret pour lui, non seulement il entend s'approprier le projet poétique de son œuvre afin de le mettre à exécution dans la réalité, mais en plus il prétend changer le principe de son existence à travers l'œuvre d'art de sa propre mise en scène. Le beau ténébreux s'empare donc du discours poétique de l'œuvre rimbaldienne, mais aussi de la réalisation du projet qu'elle conçoit ; Allan entend transcender la monotonie d'un fait littéraire devenu routine culturelle, afin de rendre au « Verbe » sa puissance effective. Comme le conclut Ruth Amossy, « la médiation affirmée de Rimbaud contribue ainsi, à la fois à former un couple de personnages, et à marquer la distance qui sépare l'admirateur de l'imitateur, le lecteur du créateur, et le sujet de son double idéal érigé en maître<sup>9</sup> ».

#### *La recreation*

Allan n'entend toutefois pas se contenter d'une simple imitation du poète, et sa raison d'être est tout autre. C'est que, contrairement à Gérard, il ne lit pas Rimbaud pour produire des études ; il s'agit de puiser dans les écrits du « voyant » la substance d'un bouleversement à venir, transposable de la littérature à la « vraie vie ». Notons, en passant, que le héros d'*Un beau ténébreux* n'écrit pas ; non pas qu'il faille interpréter cette absence comme un reniement de la littérature, puisqu'il s'agit bel et bien d'atteindre la vérité de l'ivresse des sens, interdite jusqu'à présent par les « efficaces complots de silence » (p. 100), dont les *Illuminations* avaient perçu le secret.

---

<sup>8</sup> D. Combe, *Arthur Rimbaud, Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2004, p. 18-22.

<sup>9</sup>

<sup>9</sup> R. Amossy, « Un procédé du récit réfléchi », art.cit., p. 475.



Seulement – et c’est là, peut-être, tout l’ironique paradoxe du roman – ce que Rimbaud a entrepris dans l’écriture, Allan veut le réaliser dans un vécu bien tangible. Car, rappelons-le, il existe une conception fondamentale de la littérature, et bien plus, du langage, qui induit de celui-ci qu’il fasse corps avec le monde, et qu’il contienne le réel, afin que le mot se confonde avec la chose. C’est cela, « l’alchimie du Verbe ». Le poète est alors un demiurge, qui crée, qui façonne l’univers, fidèle à l’acception étymologique de la *poiésis*. Lorsque ce pouvoir est dénié à la littérature, la condamnant ainsi aux « cieux désespérément immobiles », « lorsque le faire se réduit à un dire », alors « la poiésie n’est plus que littérature, et le divin voleur de feu un littérateur<sup>10</sup> ».

C’est, en somme, autant le combat de Julien Gracq que celui d’Allan Murchison. Ce dernier entend faire de la réalité une œuvre d’art, et transformer le réel en poésie. Le vécu sera l’espace de son œuvre. Et c’est justement cette ambition qui fait craindre à Gérard de se perdre. Le « théâtre » présenté lors du prologue, avec sa scène vidée de toute présence, est en train de se remplir de ses acteurs. Et les événements qui suivront joueront à fond le rôle de catharsis, quitte à laisser certains des protagonistes sur le côté, définitivement si nécessaire. Gérard a raison de redouter que le drame n’aille trop loin, puisque Christel, pour qui l’illusion est parfaite, tentera de se suicider à la fin du roman, comme pour honorer le héros dont la fin tragique annoncée de longue date lui est insupportable, à tel point qu’elle préfère le suivre dans la mort. Impossible, avec Allan, de ne pas se « *piquer au jeu* » (p. 166).

Cette impossibilité d’échapper à un Destin « qui se joue » des personnages, Gérard l’a entrevue, dans les *Illuminations*, justement, lorsqu’il décrivait « le pire des concerts de parfums terrestres, contre lequel il n’est pas de recours » (p. 107). *Un beau ténébreux* renouvelle et même persévère dans cette poétique de la référence qui caractérise les œuvres de Julien Gracq ; on relèvera, entre autres, l’influence de Garcia Rodriguez de Montalvo sur le titre, des citations de Homère, de

---

<sup>10</sup> R. Amossy, « Un procédé du récit réfléchi », art.cit., p. 476.

Shakespeare, de Balzac, de Pœ, de Flaubert, de Chateaubriand, de Baudelaire, d'Éluard, de Valéry, et de Breton, mais aussi bien sûr la marque d'Alfred de Vigny sur le dénouement de l'intrigue.

Cependant, la référence à l'œuvre et à la légende de Rimbaud est beaucoup plus prégnante dans le texte, moins de par le nombre de citations explicites, que par ce que l'héritage rimbaldien sous-tend implicitement dans l'ensemble de l'intrigue, dans le comportement des personnages, ainsi que dans le dénouement. L'on constate que le narrateur tente de rendre perceptible cette étrange impression qu'il a que tout est joué d'avance, en la rapprochant de ce que l'on peut ressentir à la lecture des *Illuminations*. Et il nous suffit de nous plonger dans les autres œuvres de Julien Gracq pour comprendre que la lecture de Rimbaud a eu une influence déterminante sur sa conception de la précognition, tant cette dernière est omniprésente. Elle est toujours inséparable d'une certaine forme de mysticisme, qui s'exprime justement chez l'auteur à travers la révélation d'une harmonie occulte, dont Rimbaud aurait entraperçu la substance.

Avant d'aborder le dénouement de l'intrigue, revenons une dernière fois au motif théâtral du récit. On l'a dit, la représentation dramaturgique est ambiguë en cela qu'elle se propose d'ancrer l'œuvre dans un espace réel, alors même que, paradoxalement, la pièce de théâtre du beau ténébreux trouve sa structure et sa matière dans l'œuvre littéraire qu'est le roman de Julien Gracq. Allan, qui prétend à la fois être le créateur, le metteur en scène et l'acteur principal du drame, entend mettre à exécution le projet poétique rimbaldien, afin d'accéder à la « vraie vie ». Mais, en réalité, il y a lieu de s'interroger sur la cohésion et la cohérence de son entreprise. Qu'est ce qui pousse les estivants, malgré tous ses « coups de théâtre », à le prendre au sérieux, et à ne pas le considérer comme un simple fou ? Le « jeu » auquel il s'adonne, la mise en scène qu'il construit patiemment le contraint à une mise à distance, à la tenue d'un rôle, qui contraste avec la solennité dont il se pare. Bien pire, même conçu dans la réalité, le théâtre d'Allan reste une représentation, accentuant donc encore un peu plus la

dissociation du mot et de la chose, et augmentant ainsi le risque de voir l'entreprise échouer, condamnée à terme à voir se répéter le schéma qui a conduit Gérard à renoncer à la littérature parce qu'elle l'ennuie. Il faut donc au protagoniste un acte, dont le caractère fatal et inéluctable garantira le sérieux et la réalisation de la révélation, afin qu'il n'y ait pas de retour possible, afin que toute distance entre le mot et la chose, entre la réalité et le jeu, soit abolie à jamais. Dans cette optique, le suicide orchestré d'Allan assure, tant à la pièce de théâtre qu'à l'œuvre elle-même une cohérence dramatique, en ce qu'il opère la fusion du geste théâtral et de l'acte définitif et irrévocable de la mort.

Comme dans *Au Château d'Argol*, la catastrophe annoncée du suicide figure l'horizon funeste de l'intrigue, vers lequel s'achèment inexorablement les personnages. Les événements prédestinés qui mèneront à la tragédie finale forment le corps du texte, conférant ainsi à l'autodestruction du héros une importance majeure dans la construction narrative. Plus important encore, l'acte apparaît comme représentatif des valeurs que nous évoquions plus haut ; le suicide, qui, chez Allan, n'est motivé d'aucune façon, symbolise « l'éthique de l'intensité instantanée et du mal sur laquelle repos[ent] les poèmes rimbaldiens<sup>11</sup> ». Il établit également, dans le même temps, un parallèle avec le suicide littéraire de Rimbaud.

Dès lors que le doute n'est plus permis quant aux intentions réelles du beau ténébreux, une atmosphère de scandale s'installe à l'hôtel des Vagues. Allan y accomplit d'infamants exploits, qui ne peuvent que conduire aux « pires malentendus », selon Gérard. Mais il n'y a pas de malentendus, en réalité, lorsque le jeune homme dilapide sa fortune au casino avec un large sourire, devant une foule médusée, il n'y en a pas non plus lorsqu'il tente le diable en se promenant sur le bord des falaises escarpées, et il y en a encore moins, lorsque, pendant le bal costumé, en compagnie de Dolorès, il revêt le déguisement des « Amants de Montmorency » de Vigny, comme pour annoncer avec flamboyance l'imminence de l'acte fatal, au

---

<sup>11</sup> R. Amossy, « Un procédé du récit réfléchi », art.cit., p. 477.

détour d'une mise en abyme prophétique. Et pour cause, la mort, promise et prochaine, libère Allan de toutes ses chaînes.

Lorsque débute la période estivale, et qu'arrivent Allan et Dolorès, leur décision irrévocable de se donner la mort libère, jusqu'au moment clé, un cadre temporel privilégié, pendant lequel les deux amants sont arrachés au cours du temps. N'ayant plus à respecter les impératifs de sauvegarde normalement de mise dès lors que l'on entend fonder son existence sur la durée et la longévité, libéré des considérations de l'avenir, Allan peut laisser libre cours au « désir ». De même, les lois de la société des hommes pour qui la vie prévaut à la mort n'ont plus cours sur lui, car il a renoncé à cette vie. Enfin, en mettant fin à ses jours, le beau ténébreux obtient la possession totale de son être, il se libère de ce qui, pour Gérard, s'apparente à « un chemin que l'on n'a pas le pouvoir de couper » ; il décide, ici et maintenant de son Destin, dans un intense moment d'omnipotence et d'omniscience. Et, bien sûr, l'acte, en tant qu'il symbolise l'union suprême d'Allan et Dolores se rejoignant dans la mort, n'en est que plus significatif. Dès lors que le suicide est consommé, le théâtre devient réalité, le mot devient la chose, la littérature devient création, et le jeu, lui, est définitivement terminé. Ainsi, la promesse est pleinement tenue, et Allan, tel un Prométhée moderne, le temps d'un morceau de vie dérobé au Destin, a pu instaurer la « vraie vie ». Il y a vécu « dans l'intensité de l'instant », laissant la folie l'emporter sur la raison, le mal sur le bien, et la mort sur la vie. Et c'est ici que Gérard, le narrateur, prend toute son importance. Car l'œuvre, la pièce de théâtre, la scène, sur laquelle se referme désormais le rideau, risque bien de s'anéantir, elle aussi, entraînée par le suicide de son concepteur.

#### *Alchimie du Verbe*

Le projet d'Allan contient sa propre mise à mort, de telle sorte que le suicide entraîne parallèlement la disparition de toute trace de la tentative de construction d'une « vraie vie », qui serait, cette fois, non pas « absente », comme le veut le poète, mais « ailleurs ». Aussi, celui qui, jusqu'à présent, s'était contenté d'écrire sur Rimbaud, va se transmuier en Rimbaud lui-

même, exploitant la puissance du Verbe pour rendre compte des miracles du « capitaine de navire d'un ordre nouveau » (p. 239). Gérard, abandonnant la critique littéraire, se plonge dans le récit des derniers instants de vie d'Allan, conférant ainsi à son drame l'éternité. Par la même occasion, cependant, il insère l'histoire de la révélation dans la littérature, lui déniait, éventuellement, son caractère subversif.

C'est ainsi que le narrateur, au fil des pages de son journal intime, en vient à prononcer ces mots : « Je fixais des vertiges » (p. 175). Plus que les termes, l'absence totale de référence nous interpelle ; la phrase, tirée d'« Alchimie du Verbe », n'est pas explicitement rattachée à la poésie de Rimbaud, un peu comme si Gérard la prononçait pour lui-même. Alors que, d'ordinaire, les références sont explicites, car elles sont consubstantielles d'un discours de la référence poétique attestant de « l'épais terreau » de la littérature, ici, la référence semble jouer un rôle plus subjectif, qui confond du même coup Rimbaud et son critique. C'est que Gérard, fasciné par Allan, décide de conserver par l'écriture le bouleversement dont le beau ténébreux se fait le héraut ; de ce fait, il devient le double de Rimbaud, tentant, grâce à l'écriture, « d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens ». Le narrateur quitte le domaine du discours, pour faire le récit d'une expérience existentielle, et se fait poète.

Les « notes incommunicables » font écho à « l'inexprimable », et les vertiges que fixe Gérard sont ceux que connaissent les estivants, devant la sérénité d'un Allan impassible, jouant à l'équilibriste au bord des falaises des ruines de Roscaër. Le mélange de peur et de désir – la fascination – qui les pousse, malgré tout, à suivre le beau ténébreux dans son entreprise, le déchirant affrontement de la raison et de la folie, voilà ce que le narrateur ambitionne de transformer en la matière d'un livre, destiné, non pas à moisir dans les rayonnages des bibliothèques, mais à susciter des vocations, à mettre en branle la révélation.

Comme Rimbaud, Gérard conçoit la démesure du projet ; fixer des vertiges, c'est essayer d'en laisser la trace. Ainsi, Allan

a pleinement réalisé « la plus singulière *initiation* » (p. 174) ; il a su s'imposer au groupe comme l'incarnation du Poète, tirant ses membres hors d'une existence fade. Sa transfiguration – au sens religieux du terme – lui a d'abord gagné l'allégeance de Gérard, qui a vu en lui le « nouveau Rimbaud ». C'est ensuite que le choc de l'expérience, l'intensité de son pouvoir ont métamorphosé le narrateur, simple critique, en un véritable témoin de « tous les enchantements ». Allan a su « saluer la beauté », et Gérard pourra confirmer que « cela s'est passé ».

*Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie*

Le dénouement – le bal costumé, puis le suicide – n'est pas relaté dans le journal intime de Gérard. Un narrateur inconnu, que les derniers événements font « sombrer dans un obscur sentiment d'incertitude », prend la suite du critique, qui a cependant participé à la rédaction de l'épilogue en témoignant, comme les autres estivants. Ce silence final revêt plusieurs fonctions ; il permet, entre autres, de fermer la boucle, en faisant revenir au point de départ le récit d'*Un beau ténébreux*. Le « je » du journal intime disparaissant, le nouveau narrateur peut prétendre à l'objectivité du prologue, abandonnée par Gérard. En outre, le théâtre rempli le temps de l'histoire, va pouvoir se vider de ses acteurs, et retrouver son état originel.

De fait, la narration n'a plus besoin de Gérard, ni Gérard du journal ; son ultime conversation avec Allan lui a laissé entrevoir qu'il n'y avait pas de retour possible, et que le projet irait à son terme, peu importe le prix à payer. Dès lors, le récit de la révélation est achevé ; l'acte de clôture, la chute du rideau n'est qu'anecdotique, et peut donc être pris en charge par un narrateur extérieur aux faits relatés, donnant ainsi l'impression d'arriver à l'aboutissement d'une longue enquête. On peut également supposer que la tournure des événements a entravé Gérard dans l'écriture, et que le jeu s'avérant trop réel, il a préféré laisser le récit de ses « vacances » à Kerantec inachevé.

Comme toujours chez Gracq, c'est l'attente et le désir d'arriver qui prévalent sur tout le reste. L'intrigue se focalise

ainsi presque exclusivement sur le chemin à parcourir, et n'évoque presque jamais le résultat ; dans *Le rivage des Syrtes*, le long récit et les détails des conjonctures géopolitiques n'aboutissent enfin à la guerre avec le Farghestan que pour voir arriver la dernière page du roman, privant ainsi le lecteur de la « guerre » tant de fois annoncée. C'est que seul le processus importe, les conséquences n'étant finalement que des éléments déterminés à l'avance par le récit. Ce procédé, récurrent dans l'œuvre de Gracq, s'apparente à une poétique de la déception délibérée.

Le relevé et l'analyse des références rimbaldiennes dans *Un beau ténébreux* illustrent assez leur importance majeure dans la constitution d'une œuvre complexe, qui demande à être lue en tant qu'histoire d'une fascination, mais aussi bien plus, relue en tant que réflexion sur l'art et la littérature. Les citations tributaires de l'œuvre de Rimbaud, qu'elles soient présentées comme telles ou non, se distinguent de l'habituelle abondance culturelle gracquienne de par leur nombre, d'abord, et de par leur signification, ensuite. En tout, on dénombre sept références, qui, même implicites, alertent l'œil du lecteur. Alors qu'en général, c'est le narrateur, qui agrmente ses commentaires et ses récits d'une prodigalité littéraire, on constate qu'Allan se joint à lui lorsqu'il s'agit de Rimbaud ; même Grégory prend part à la généreuse intertextualité. Au fil des pages, l'œuvre du « voyant » apparaît comme l'intersection entre les différentes consciences du roman, qui tentent, un peu comme le lecteur, d'y voir plus clair dans les événements qui surviennent à Kerantec et dans ses environs. Comme Gérard, ils sentent que se prépare quelque catastrophe, due sûrement « au pire des concerts de parfums terrestres » (p. 107). Plus que tout autre, l'infini répertoire d'*Une saison en enfer* et des *Illuminations* nourrit la réflexion des personnages, et leur permet d'exprimer craintes et espoirs. Ainsi Gérard manifeste-t-il sa lassitude d'une littérature trop scolaire en se saisissant du très « passe-partout » Rimbaud, parallèlement à Allan, qui, lui, définit l'enjeu de son séjour à l'hôtel des Vagues par la possession de la vérité « dans une âme et dans un corps ». La référence apparaît également comme une étape décisive, qui structure le positionnement des protagonistes

au sein de l'œuvre. De l'enivrement à l'ennui, Gérard sort de la passivité, et s'engage sur la voie d'une redécouverte de l'art dans sa toute-puissance évocatrice. Allan, lui, s'impose comme l'incarnation du poète voleur de feu dès lors qu'il est identifié par Grégory comme celui pour qui Rimbaud, et cela depuis longtemps, n'a plus aucun secret. Ce statut légendaire est consolidé plus tard par la mention du « je est un autre » de la lettre à Paul Demeny. Enfin, Gérard se révèle à lui-même, ressuscité en Poète, lorsqu'il déclare qu'il « fixe des vertiges » ; c'est l'acte précurseur qui le métamorphosera en témoin par le Verbe de la révélation.

Plus généralement, dans le cadre de l'exégèse gracquienne, l'on peut tirer deux grands enseignements de cette analyse : dans un premier temps, notre lecture permet de dégager une vision de la poétique rimbaldienne propre à Julien Gracq. En mettant en scène le personnage d'Allan, qui entend lui-même se mettre en scène afin d'incarner le projet rimbaldien, l'auteur choisit définitivement la présence, et non l'absence. Préférant concentrer son propos sur ce que Rimbaud a fait de son vivant plutôt que sur ce qu'il n'a pas pu faire mort, Gracq répond à tous les critiques qui s'acharnent et s'attardent vainement à essayer de trouver un sens au « suicide rimbaldien », quitte à en oublier totalement son œuvre, peut-être la seule réalité tangible sur laquelle (car l'ambition est de taille) il est possible de gloser et de construire du sens.

Ainsi, Gracq, en redéfinissant la poétique rimbaldienne dans *Un beau ténébreux*, se positionne-t-il contre les critiques qui prétendent détenir à coup sûr « la clé » du mystère. N'est-il finalement pas plus intéressant d'analyser l'œuvre en tant que telle ? Le suicide d'Allan, prévu de longue date, annoncé par une profusion de présages, faussement dissimulé à chaque page du récit, n'est nullement une surprise, et ne constitue un élément dynamique de l'intrigue qu'en tant qu'il en interroge la mise en place. Le silence de Rimbaud n'est pas plus important que le silence d'Allan ; il convient de s'intéresser à ce qui a été dit et



écrit, et qui « ranime inmanquablement<sup>12</sup> ». Il faudra revenir ailleurs sur cette vision de Rimbaud typiquement gracquienne, qui fait du voyant un « poète de l'affirmation ».

Dans un deuxième temps, notre étude démontre la prégnance d'une influence qui se traduit tant en une réflexion de fond (et donc possiblement invisible, ou, du moins, sous-jacente au texte) qu'en la présence bien concrète d'un intertexte foisonnant, convoquant la légende et l'œuvre de Rimbaud. Les rares travaux consacrés à l'étude des relations littéraires Gracq-Rimbaud font état d'un rayonnement diffus, de telle sorte que celui-ci « perd tout à fait en visibilité ce qu'[il] gagne en prégnance effective »<sup>13</sup>. Si l'affirmation est exacte, elle ne doit cependant pas amener à considérer l'empreinte effective du poète comme non-existante. Les citations, une fois traitées, sont comme autant d'indications, désignant les points nodaux d'un récit structuré par cette même pensée qu'avaient mis en lumière les critiques précités.

Notons, et c'est sûrement le plus important, que ces références rimbaldiennes apparaissent comme des clés de lecture cruciales, ouvrant la porte à une interprétation au second degré. Y serait représenté de façon certes assez caricaturale le conflit d'une littérature aliénée par la marchandisation des biens culturels. Gérard figurerait le critique aux convictions déclinantes cédant aux sirènes des prix littéraires, et tombant dans l'énormité du piège d'un « Rimbaud redivivus »<sup>14</sup>, alors qu'Allan jouerait le rôle du « poète divin dont la tête dépasse les nuages »<sup>15</sup>, seul capable de rallumer la flamme. L'idéologie que suggère un tel scénario ne serait pas sans rappeler les propos développés plus tard dans un essai critique comme *La Littérature à l'estomac*, où l'auteur s'insurge contre « la foire Saint-Germain » et ses logiques essentiellement commerciales.

---

<sup>12</sup> J. Gracq, « En lisant en écrivant », *Œuvres complètes*, T2, Éd. Bernhild Boie, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 698.

<sup>13</sup> D. Perrin, *De Louis Poirier à Julien Gracq*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009. p. 284.

<sup>14</sup> *La Littérature à l'estomac*, *op. cit.*, p. 524.

<sup>15</sup> J. Gracq, *Lettrines*, *Œuvres complètes*, T2, *op. cit.*, p. 183.

La relecture d'*Un beau ténébreux* à l'aune des citations rimbaldiennes permet d'appréhender plus avant tant les motifs que la conception narrative de l'œuvre. Elle ouvre la voie à une analyse plus approfondie de l'influence de Rimbaud dans l'œuvre de Gracq, notamment de ses écrits poétiques.