

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département de Langues et Littératures Françaises et Romanes

**Chemin de foudre**  
Présences d'Arthur Rimbaud dans l'œuvre de Julien Gracq

Mémoire présenté par Jean-Baptiste Fanouillère  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Master en Langues et Littératures Françaises et Romanes

Promoteur : Denis Saint-Amand

Comité de lecture : Jean-Pierre Bertrand, Gérald Purnelle

Année académique 2014-2015





## **Remerciements**

Je tiens tout d'abord à remercier monsieur Denis Saint-Amand, qui a supervisé l'élaboration de ce travail, pour son soutien, sa disponibilité, ses encouragements et ses conseils avisés.

Je voudrais ensuite remercier mes lecteurs, messieurs Jean-Pierre Bertrand et Gérard Purnelle, pour l'intérêt qu'ils ont porté à ce projet et pour la lecture qu'ils feront de ce mémoire.

Je souhaiterais également remercier tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce mémoire, notamment ma famille et mes amis.

Je tiens enfin remercier mon père, sans qui Julien Gracq serait resté pour moi un illustre inconnu, et Adrien, pour une très saine émulation.



« Je ne mets personne au-dessus de Rimbaud comme poète »

Julien Gracq, *Entretien avec Jean Carrière*



## Avant-propos

Louis Poirier est né le 27 juillet 1910 à Saint-Florent-le-Vieil, en France. Agrégé d'histoire, professeur de géographie, il enseigne tout en écrivant. Sous le nom de plume de Julien Gracq, il publie, toujours aux éditions José Corti, des romans, des poésies, des nouvelles, des pièces de théâtre et des essais. En 1970, il se retire dans sa maison natale, jusqu'à sa mort, le 22 décembre 2007.

Dans *Les Eaux étroites*, recueil d'essais et de notes dont le titre évoque les bords de Loire chers à l'auteur, Julien Gracq décrit le processus par lequel les souvenirs de l'imaginaire personnel resurgissent à travers un mystérieux réseau d'associations. Un passage, que nous retranscrivons ici, attire particulièrement l'attention, en cela qu'il opère la fusion entre le chemin, motif typiquement gracquien, et la foudre, avatar rimbaldien par excellence de l'iconographie de l'écrivain.

Un tracé pyrotechnique zigzague au travers du monde assoupi et le sillonne en éclair en suivant les clivages secrets qui, année après année – d'une expérience, d'une lecture, d'une rencontre essentielle à une autre – l'ont marqué pour toujours à mon chiffre personnel. La vertu du seul contact vrai retrouvé avec ce qui m'a captivé quelque part une fois ranimant, réveillant et joignant par un chemin de foudre tout ce que j'ai aimé jamais<sup>1</sup>.

Nous souhaitons essayer ici de retracer l'un de ces « chemins de foudre ».

1 GRACQ (Julien), « Les eaux étroites », *Œuvres complètes*, Tome II, édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 541.





## Introduction

Dans une lettre datée du 28 avril 2001 que Julien Gracq écrit à Sylvie Vignes en réponse à ses questions sur la lecture des poèmes d'Arthur Rimbaud, l'écrivain offre quelques détails des circonstances dans lesquelles il a découvert l'œuvre du poète :

J'ai dû lire Rimbaud la première fois lorsque j'étais étudiant, aux environs de l'année 1930. Sans doute dans l'édition du Mercure de France. Il me semble que depuis, il ne s'est jamais beaucoup éloigné pour moi, et que bien souvent je rouvre pour tel ou tel poème, ou pour la Saison en enfer, la vieille édition du Mercure ou celle de la Pléiade. Plus d'un de ces poèmes me reste en mémoire, et il m'est arrivé fréquemment, dans mes livres, de citer Rimbaud de mémoire, avec, à l'occasion de légères inexactitudes<sup>2</sup>.

Cet extrait contient trois informations fondamentales, dont la première est inédite ; Gracq déclare avoir lu Rimbaud pour la première fois alors qu'il était étudiant, sans rattacher cette découverte à l'entremise d'un quelconque établissement ou mouvement d'avant-garde. Seconde information, le poète, car c'est lui qu'évoque Julien Gracq dans la troisième phrase, et non son œuvre, ne s'est « jamais beaucoup éloigné » de lui, alors que ses poèmes se sont inscrits durablement dans sa mémoire. Enfin, l'écrivain explique qu'il cite régulièrement Rimbaud, et admet parfois modifier – volontairement ou involontairement, il ne le dit pas – le contenu de ses écrits.

Au-delà des enseignements purement factuels que comporte cette lettre, les déclarations qui y figurent appellent quelques clarifications, et amorcent certains questionnements. Tout d'abord, il apparaît nécessaire d'interroger le postulat selon lequel Julien Gracq découvre les poésies d'Arthur Rimbaud par l'intermédiaire du surréalisme. Une importante tradition exégétique, due à l'intérêt non réfutable que l'écrivain portait au mouvement, veut que ce dernier se réclame de son esthétique et de ses positions, et notamment que le Rimbaud de Gracq soit surtout un Rimbaud « surréaliste ». Si différentes études ont opéré une distinction nette entre influence surréaliste et influence rimbaldienne, il n'en demeure pas moins qu'un important travail d'analyse reste à effectuer sur une présence littéraire très longtemps occultée par le rayonnement littéraire du mouvement d'avant-garde.

2 VIGNES (Sylvie), « "De l'âme appliquée sur de l'âme – et tirant". Présence de Rimbaud dans l'œuvre non romanesque de Gracq », *Julien Gracq 4. Références et présences littéraires*, Patrick Marot (dir.), Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2004, pp. 129-130.

La conséquence directe de cette ombre projetée sur les références rimbaldiennes présentes dans l'œuvre gracquienne, c'est que la prégnance du poète y est aujourd'hui encore largement sous-estimée, ou trop négligemment expédiée comme essentiellement implicite et sous-jacente, ce qui la rendrait difficile à objectiver. Un rapide coup d'œil à l'index des noms propres des œuvres complètes de la Pléiade de Julien Gracq permet pourtant de s'assurer du contraire ; on dénombre plus d'une centaine de références directes, et ce uniquement pour les discours critiques, ce qui exclut la poésie et les récits de fiction – qui foisonnent d'allusions à Rimbaud. Sans compter les omissions que certains critiques ont pu relever<sup>3</sup>, ou les nombreuses références implicites et citations silencieuses. Dans cette perspective, la vision d'un Rimbaud personnifié ne quittant jamais l'esprit de Gracq, un peu à l'image de la voix d'André Breton, « présence personnelle et stimulante »<sup>4</sup>, même après la mort, ne peut qu'amener à s'interroger sur la nature d'une influence revendiquée, et dont les prolongements dans l'œuvre gracquienne sont manifestes.

Enfin, dernier aspect non négligeable évoqué par la lettre, la citation des poèmes rimbaldiens incite à une relecture avertie de l'œuvre de l'écrivain, afin d'examiner la présence effective des références au poète. Non seulement cela, mais aussi et surtout, il convient d'évaluer la signification d'un procédé de la citation qui se dit – à l'occasion – inexact, sans affirmer clairement si l'acte est délibéré ou non. Dans le cas présent, la proximité de la « mémoire » dans la même phrase pourrait faire pencher la balance en faveur d'un oubli, ou d'une déformation liée à l'ancienneté du souvenir. Mais une telle conclusion ne tiendrait pas compte de la répétition de certaines de ces « erreurs », ni, à l'évidence, de la position privilégiée de certaines citations modifiées, pour lesquelles une inadvertance passagère n'est pas envisageable. De fait, Julien Gracq est pleinement conscient de ces changements qu'il fait subir aux extraits qu'il sélectionne et insère dans son œuvre, et la simple évocation de ce processus d'altération dans sa lettre de réponse ne laisse aucune place au doute.

D'autant plus que la démarche apparaît spécifique à l'œuvre rimbaldienne. Cette déclaration, qui vient confirmer nombre d'observations, ne peut que témoigner d'un phénomène de réappropriation de la part de l'auteur, qui, tout au long de ses lectures – nous reviendrons sur les liens particuliers qui unissent dans l'œuvre gracquienne lecture

3 VIGNES (Sylvie), *op. cit.*, n. 15, p. 149.

4 GRACQ (Julien), « Carnets du grand chemin » in *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 1036.

et écriture – absorbe, assimile puis retransforme à sa façon la substance de ses futurs écrits, dans un mouvement figurant l'intégralité de la littérature qui a précédé.

Le texte nouveau, résultat d'une opération chimique – pour reprendre une métaphore chère à Gracq<sup>5</sup> – s'avère le témoin du cycle perpétuel de la réécriture, qui chez l'écrivain, apparente la littérature à un palimpseste. L'on trouvera un bon exemple de ce processus dans la mise en perspective de deux extraits, dont l'un est une réappropriation de l'autre par l'écrivain, dans *Pourquoi la littérature respire mal* :

La littérature est ailleurs. Si elle vaut, si elle signifie quelque chose, elle ne peut être que ce que nous rappelle la belle expression de Rimbaud : « *de l'âme appliquée sur de l'âme – et tirant* »<sup>6</sup>.

La communication précédemment citée de Sylvie Vignes, qui introduit les extraits de la lettre inédite de Julien Gracq, tire son titre de cette citation « de mémoire » de l'auteur, et insiste sur l'appropriation emblématique d'une expression qui est originellement assez différente, puisque Rimbaud, dans la lettre dite du « voyant » qu'il écrit à Paul Demeny le 15 mai 1871, définit la poésie comme « de la pensée accrochant la pensée et tirant »<sup>7</sup>. Outre le phénomène de recontextualisation propre à toute citation, notons que le terme « âme » remplace celui de « pensée », mais aussi que Gracq substitue le participe passé « appliquée » au participe présent « accrochant ». Les occurrences du mot « âme » étant très nombreuses dans la lettre du « voyant », il n'est pas improbable qu'il s'agisse là d'une simple interversion, même si l'usage de ce terme sied à une réflexion gracquienne coutumière de la terminologie métaphysique, dès lors qu'il s'agit d'envisager « les origines sensibles et les déterminations affectives de la pensée »<sup>8</sup>. De même, le changement de construction imposé par le nouveau verbe apparaît comme une adaptation plus propice aux conceptions de « l'intersubjectivité poétique »<sup>9</sup> développées par l'auteur, pour qui l'écriture n'est jamais qu'une retransformation des écrits antérieurs, dans un mouvement de répétition où les œuvres viennent « s'appliquer » les unes aux autres à travers le temps. Notons en définitive qu'il

5 GRACQ (Julien), « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences, Œuvres complètes*, Tome I, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, pp. 864-865.

6 *Ibid.*, p. 871.

7 RIMBAUD (Arthur), « Lettre À Paul Demeny », 1870-1875), *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, pp. 342-346.

8 PERRIN (Dominique), *De Louis Poirier à Julien Gracq*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 288.

9 *Idem.*

eut été simple pour Gracq de vérifier l'exactitude de la citation, et que ces modifications ne tiennent sans doute pas de l'erreur. Enfin, changement en apparence mineur mais très significatif, un tiret a été inséré devant le syntagme « et tirant ». Si l'échange de termes apparentés peut éventuellement être rattaché à une déformation accidentelle, l'ajout d'un tel signe de ponctuation, en revanche, atteste indubitablement d'une assimilation de l'écriture, surtout lorsque l'on sait que Julien Gracq emploie fréquemment le tiret dans sa prose. Ici, le temps d'arrêt opéré par ce nouvel élément de ponctuation, et l'isolement privilégié qu'il confère au syntagme « et tirant » ne peut qu'accentuer la valeur d'une poésie à même de sublimer la « réalité rugueuse »<sup>10</sup>.

Cette brève illustration permet de mieux saisir les enjeux d'une lecture gracquienne des textes rimbaldiens qui se concrétise dans l'écriture, par l'entremise de réappropriations témoignant d'une influence manifeste du poète sur l'écrivain. La multiplication de ce procédé, propre aux citations et aux évocations de l'œuvre d'Arthur Rimbaud, procède plus généralement d'une réévaluation, d'un réinvestissement du sens structurant dans la narration des œuvres et dans les propos de Julien Gracq.

La nature de la relation entre l'écrivain et le poète n'a jusqu'ici que peu été interrogée par l'exégèse, raison pour laquelle nous souhaitons nous y consacrer ici. L'étude que nous entreprenons dans ce travail s'appuie également sur les constatations d'analyses récentes, qui mettent en lumière « l'importance fondatrice d'une rencontre »<sup>11</sup> permettant d'appréhender des positionnements et des conceptions littéraires « tendanciellement minoré[es] ou omis[es] »<sup>12</sup> par la critique. Les travaux de Dominique Perrin, notamment, consacrent un chapitre d'une dizaine de pages à l'influence déterminante d'une œuvre rimbaldienne « intégrée définitivement à l'édifice de la culture gracquienne »<sup>13</sup>. Les analyses développées dans son ouvrage appellent à commenter plus avant les tenants et les aboutissants de présences et de résurgences littéraires et poétiques au sein de l'œuvre gracquienne.

Pour ce faire, notre étude se divisera en deux parties. Dans un premier temps, nous envisagerons les aspects théoriques de l'influence rimbaldienne. Un premier chapitre passera en revue, dans un bref état de la question, les quelques travaux prenant pour objet la relation littéraire entre Gracq et Rimbaud. Un second chapitre fera le point

10 RIMBAUD (Arthur), « Adieu », Une saison en enfer, *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 279-280.

11 Perrin (Dominique), *op. cit.*, p. 286.

12 *Idem.*

13 *Ibid.*, p. 284.

sur les modes de représentation des références dans l'œuvre de Julien Gracq, d'abord généralement, et puis plus spécifiquement pour le cas des allusions et citations à l'œuvre du « voyant ». Un troisième chapitre abordera la question des liens entre l'écrivain et le surréalisme, ce pour faire le point sur une tradition critique encline à noyer Rimbaud dans l'ensemble des références et influences dues au mouvement d'avant-garde.

Dans un second temps, nous procéderons à l'analyse des manifestations de l'influence du poète dans l'œuvre de Gracq. Un premier chapitre s'attachera à examiner l'un des témoignages directs de cette influence, l'hommage de 1954 à Rimbaud, intitulé *Un centenaire intimidant*. Ce premier aperçu permettra d'introduire les deux grandes études qui feront le corps de notre travail, en déployant les deux axes fondamentaux de la relation littéraire qui nous concerne. Un second chapitre sera donc consacré à l'étude du roman *Un beau ténébreux*, qui foisonne de références littéraires, mais surtout d'allusions à Rimbaud. Un troisième chapitre étudiera enfin le recueil de poésies en prose *Liberté grande*, et plus particulièrement le tout début de l'œuvre, dont l'épigraphe est une citation directement issue des *Illuminations*.

Ainsi seront envisagés dans le détail le versant romanesque et le versant poétique de l'œuvre de Julien Gracq à travers deux œuvres qui feront office d'illustration. Quant aux discours théoriques et littéraires, leur variété formelle et leur diversité ne permet pas de leur consacrer un chapitre unifié et pertinent, non seulement parce que leur hétérogénéité interdit un rassemblement cohérent des citations rimbaldiennes qui y figurent, mais aussi parce que le nombre impressionnant de références requerrait un travail d'une très grande ampleur, et dépasserait donc le cadre des objectifs fixés pour ce mémoire. Aussi les discours critiques de Gracq seront-ils convoqués tout au long de ce travail, et ce dès qu'ils permettront d'appuyer l'analyse des textes romanesques et poétiques. Cette structure, outre qu'elle enrichira notre étude, permettra d'évoquer certains des textes les plus emblématiques de l'écrivain, tels *La Littérature à l'estomac*, et *En lisant en écrivant*.



## Chapitre 1. État de la question

On dénombre, en tout, une dizaine de travaux qui entreprennent, tantôt généralement, tantôt partiellement, d'étudier la présence rimbaldienne dans l'œuvre gracquienne. C'est relativement peu, étant donnée l'impressionnante exégèse dont bénéficient les deux auteurs séparément. Il faut ajouter à cela que les analyses se cantonnent dans la majeure partie des cas à une évocation de l'influence du poète sur l'écrivain, plus qu'elles n'offrent un réel examen du texte. C'est qu'elles s'attachent souvent à l'un ou l'autre aspect de l'écriture gracquienne, ou à l'une de ses œuvres en particulier, et n'ont donc pas pour objectif d'approfondir la nature du lien qui nous concerne. Parfois, au contraire, les analyses sont plus globales, et mentionnent plus ou moins brièvement la rencontre littéraire, dans une perspective historique.

On donnera principalement deux raisons à l'absence d'étude détaillée sur la question. D'abord, l'influence rimbaldienne a très longtemps été occultée, voire éclipsée, par l'étiquette surréaliste systématiquement appliquée à l'œuvre de Gracq. L'essai de l'écrivain sur André Breton, dans lequel il dessine le parcours d'un héritage rimbaldien dont s'est emparé le surréalisme, pour s'en revendiquer, encourage la critique<sup>14</sup> à considérer la présence de Rimbaud comme un élément sous-jacent, conséquence directe de l'adhésion de l'écrivain au mouvement. Le rôle de l'œuvre du poète chez Gracq est donc très longtemps minoré, considéré comme faisant partie de l'héritage indirect du surréalisme, et toute filiation directe lui est déniée. Aujourd'hui, la critique procède avec plus de nuance : nous aurons l'occasion d'aborder, dans le chapitre consacré au surréalisme, les rectifications de Jean-Louis Leutrat, qui évoque un malentendu de la critique. Les liens de Gracq avec le mouvement s'apparentent en réalité plus à un « compagnonnage », pour reprendre les mots du critique, et c'est surtout à la personne d'André Breton que l'écrivain est attaché.

Ensuite, l'exégèse a souvent considéré, et dans une certaine mesure, à raison, que l'influence rimbaldienne se manifestait surtout par une influence sous-jacente et donc non perceptible, alors que les références explicites au poète restaient assez sporadiques. Ainsi, l'empreinte de Rimbaud dans le texte gracquien s'apparenterait à l'une de ces sources invisibles, déterminantes dans le choix des thématiques abordées

14 LEUTRAT (Jean-Louis), « GRACQ JULIEN - (1910-2007) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mai 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/julien-gracq/>.

par l'écrivain, mais finalement très peu objectivable. Si le constat d'une influence souterraine est avéré, il n'exempte pas en revanche de mener à bien une analyse au plus près du texte, d'autant plus que la présence de Rimbaud est loin de n'être qu'implicitement effective, comme nous le verrons.

Ces deux écueils de l'interprétation critique ne doivent toutefois pas occulter des travaux excellents, qui ont relevé l'importance d'une relation souvent mésestimée, et capté son essence. Ils ont pour la plupart constitué une base propice à la présente réflexion ; nous les présentons ici brièvement dans l'ordre chronologique de parution, en soulignant leurs spécificités et domaines respectifs.

Ruth Amossy propose une première étude en 1973, *Un procédé du récit réfléchi : les allusions à Rimbaud dans Un beau ténébreux*<sup>15</sup>, qui interroge la signification du réseau intertextuel rimbaldien dans le second roman de Julien Gracq. En 1980, elle tente, dans une approche plus globale, d'analyser l'ensemble des références littéraires dans le même roman, dans une étude intitulée *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux*<sup>16</sup>. Les deux travaux, placés côte à côte, offrent un aperçu détaillé de l'usage de la poétique de la référence chez l'écrivain, et plus précisément, de l'importance de l'influence rimbaldienne, tant au niveau formel qu'au niveau thématique. L'étude de 1973 part des citations et des allusions au poète, pour esquisser une approche gracquienne de la « voyance », et met en évidence tant les manifestations explicites que les clin d'œil implicites au sein du texte. Si l'analyse ne se cantonne qu'à une seule œuvre, elle offre une lecture d'une remarquable profondeur et balise des pistes pour une réflexion plus large.

En 1984, Odile Bombarde livre au domaine une seconde étude sur la relation entre le poète et l'écrivain, sous le titre *Repères de Rimbaud dans l'œuvre de Julien Gracq*<sup>17</sup>. L'analyse, très poéticienne, offre une large perspective des présences rimbaldiennes, tant dans les œuvres romanesques, que dans les poèmes en prose et les textes théoriques ; elle invite avec enthousiasme à prolonger les recherches.

Neuf ans plus tard, Michel Murat, spécialiste des deux auteurs, publie une courte

15 AMOSSY (Ruth), « Un procédé du récit réfléchi : Les allusions à Rimbaud dans un beau ténébreux », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, juillet-septembre 1973, pp. 469-484.

16 AMOSSY (Ruth), *Les Jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Langages », 1980.

17 BOMBARDE (Odile), « Repères de Rimbaud dans l'œuvre de Julien Gracq », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4, juillet-août 1984, pp. 553-560.



étude, *Le Rimbaud de Julien Gracq*<sup>18</sup>, dont la brièveté n'enlève rien à la pertinence. Le critique, qui avait déjà évoqué à plusieurs reprises les liens entre l'écrivain et le poète, répertorie quelques citations, témoins de la filiation, avant de proposer une lecture historique de la préférence littéraire qu'éprouve Gracq pour le « voyant ».

En 2004, Sylvie Vignes réalise une autre étude, dans le cadre d'une série d'ouvrages dirigés par Patrick Marot, qui se penche sur les différents aspects de l'écriture gracquienne. « *De l'âme appliquée à de l'âme – et tirant* » : *présence de Rimbaud dans l'œuvre non romanesque de Gracq*<sup>19</sup>, paraît dans le volume consacré aux références et présences littéraires, et livre un examen global, très riche en citations, repérées par l'auteure ; cette dernière complète par ailleurs l'index pourtant déjà très riche de l'édition de la Pléiade des œuvres complètes de Julien Gracq, qui semble avoir omis un certain nombre de références au poète. L'étude présente également l'avantage d'étayer le constat de Michel Murat, selon lequel l'écrivain s'adonne à une véritable réappropriation des textes de Rimbaud, bien plus qu'à une simple imitation. Mentionnons enfin qu'à l'époque, comme nous l'indiquions dans l'introduction, l'auteure a personnellement contacté Julien Gracq, afin de l'interroger sur les allusions à Rimbaud dans son œuvre.

En Juillet 2005 et septembre 2006, successivement, les numéros 44 et 45 de la revue *Rimbaud Vivant* publient deux articles d'Alain Sager, *Évocations et résonances rimbaldiennes dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*<sup>20</sup>, et *Julien Gracq : En lisant en écrivant sur Arthur Rimbaud*<sup>21</sup>. Les deux textes relèvent les références les plus emblématiques, et proposent une intéressante interprétation des liens entre les deux auteurs, incitant à poursuivre la réflexion sur un spectre élargi<sup>22</sup>.

Deux ans après la mort de Julien Gracq paraît un travail monumental, retraçant le parcours qui vit le professeur d'histoire-géographie devenir un écrivain. Fresque historique autant que littéraire, la thèse de Dominique Perrin, *De Louis Poirier à Julien*

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

19 VIGNES (Sylvie), *op. cit.*

20 SAGER (Alain), « *Évocations et résonances rimbaldiennes dans Un beau ténébreux de Julien Gracq* », *Rimbaud Vivant* N°44, juillet 2005.

21 SAGER (Alain), « *Julien Gracq : En lisant en écrivant sur Arthur Rimbaud* », *Rimbaud Vivant* N°45, septembre 2006.

22 Nous tenons à remercier chaleureusement Jacqueline Teissier-Rimbaud d'avoir eu la gentillesse de nous faire parvenir les deux présents articles.

*Gracq*<sup>23</sup>, part d'un fragment d'*En lisant en écrivant*, et engage une réflexion de fond sur les conceptions littéraires, la poétique et l'écriture de l'auteur. L'étude consacre une dizaine de pages à la relation Gracq-Rimbaud, en éclairant le rôle du poète dans la vision qu'a l'écrivain de l'histoire littéraire de ces derniers siècles. L'analyse témoigne d'une évolution dans l'exégèse, qui ne peut désormais faire autrement que de considérer l'influence rimbaldienne comme un facteur indépendant, aux conséquences propres sur l'écriture gracquienne.

Enfin, mentionnons la publication en ligne du mémoire de Simon Stawsky, en 2012 ; l'étude, intitulée *Poétique du seuil dans Liberté grande de Julien Gracq*<sup>24</sup>, propose une lecture analytique du recueil de poésies en prose. L'auteur consacre la première partie de son travail au texte liminaire, citation de Rimbaud, et au poème inaugural, « Pour galvaniser l'urbanisme », marqué par les résurgences des *Illuminations*. L'étude est détaillée, et tire ses conclusions d'un examen au plus près du texte.

Le présent panorama critique permet d'attester définitivement du fait qu'il n'est plus possible de faire passer l'influence rimbaldienne pour une émanation surréaliste. Notre étude entend, en s'inspirant des précédents travaux, tenter de compléter l'analyse du lien qui unit l'écrivain et le poète, et ce dans toute l'œuvre gracquienne. Mais avant de procéder à l'examen des textes, nous souhaitons envisager la poétique de la référence gracquienne dans son ensemble, ainsi que les modalités des évocations et des citations rimbaldiennes, ce afin de proposer quelques repères théoriques qui permettront de baliser notre étude.

23 PERRIN (Dominique), *op. cit.*

24 STAWSKI (Simon), « *Poétique du seuil dans Liberté grande de Julien Gracq* », consulté le 16 mai 2015, URL : [www.academia.edu/7494118/PoetiqueduseuildansLibertégrandedeJulienGracq](http://www.academia.edu/7494118/PoetiqueduseuildansLibertégrandedeJulienGracq)

## Chapitre 2. Julien Gracq, ou la poétique de la référence

Ce bref chapitre théorique entend esquisser un aperçu historique des outils déployés par l'exégèse pour traiter de la question des références dans l'œuvre de Julien Gracq. Ce premier point sera l'occasion de situer l'angle d'attaque de ce travail en regard d'importants travaux liés à la question de l'intertextualité. Dans un second point, ce chapitre envisagera la terminologie et la grille d'analyse – nécessairement souple – utilisées pour appréhender les différents modes de la citation et de l'évocation de l'œuvre d'Arthur Rimbaud dans celle de Gracq. Enfin, un troisième point abordera le cas spécifique de la citation, en tant qu'il permet d'explicitier le rôle crucial des références et de leur réécriture au sein de l'œuvre gracquienne.

### 2.1. *L'épais terreau de la littérature*

Avant d'entamer ce chapitre, nous souhaitons d'emblée insister sur le fait que cette étude n'a pas pour but de proposer une analyse globale du système des références et des citations dans les œuvres de Julien Gracq, pas plus qu'elle n'ambitionne de répertorier ou de dresser l'inventaire des quelques dizaines d'évocations rimbaldiennes. D'abord, parce qu'un tel travail nécessiterait un développement trop conséquent, cadrant mal avec les objectifs de cette étude. Ensuite, parce qu'une entreprise aussi globalisante s'avère en réalité presque impossible. À ce sujet, Patrick Marot, spécialiste de l'œuvre gracquienne, affirme que « si Rimbaud et Breton occupent de manière constatable le devant de la scène, il n'en reste pas moins que la majeure partie de l'iceberg demeure immergée et, en fait, à peu près inaccessible »<sup>25</sup>. Sans souscrire tout à fait aux propos du critique – notre étude visera en effet à démontrer que s'il est très difficile d'explicitier toutes les influences poétiques d'un auteur, l'héritage rimbaldien de Julien Gracq, certes polymorphe, n'est pas impossible à objectiver – il faut admettre qu'un tel projet ne pourrait que proposer une vue très réductrice de la littérature, et qu'il n'est donc pas envisageable. Enfin parce que nous souhaitons, dans le cadre de cette analyse, proposer

<sup>25</sup> MAROT (Patrick), « "un répertoire de femmes fatales"..., par Patrick Marot », *Julien Gracq 4. Références et présences littéraires*, Patrick Marot (dir.), Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2004, p. 7.

une étude littéraire des liens poétiques qui unissent l'œuvre de Julien Gracq à celle de Rimbaud, et non une analyse des procédés narratifs mis en place par l'écrivain pour convoquer les sources de son inspiration, même s'il apparaît impossible de ne pas aborder ces procédés. Après ces quelques précisions méthodologiques nécessaires, nous pouvons désormais envisager la question théorique des « présences littéraires » dans l'œuvre de l'écrivain.

Dans *Pourquoi la littérature respire mal*, Julien Gracq revient sur la nature indissociable du lien qui unit lecture et écriture :

Tout livre en effet 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 matière littéraire qui préexiste à lui. <sup>26</sup>

Chez Gracq, ce cycle vertueux de nutrition se manifeste, on l'a dit, par la présence de nombreuses références, allusions, citations et clin d'œil littéraires. Jusqu'ici, la critique a abordé la question de différents points de vue, tantôt de manière très localisée, tantôt plus généralement.

Michel Murat, dans sa *Poétique de l'analogie*<sup>27</sup>, propose une étude stylistique des comparaisons et métaphores qui traversent « Le rivage des Syrtes », et élabore une grille d'analyse très exhaustive des modes de représentations de ces tropes, qui introduisent bon nombre de références. Cet angle d'attaque est toutefois trop spécifique pour nous permettre d'étudier ici le fonctionnement d'allusions et de citations qui n'en passent pas toujours par la figure de style. Ruth Amossy propose quant à elle dans *Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq*<sup>28</sup> une analyse sur le modèle carnavalesque, hérité des travaux de Mikhaïl Bakhtine<sup>29</sup> ; nous aurons à reparler de cette étude, qui permet de mieux appréhender les différents niveaux de lecture présents dans le deuxième roman de Julien Gracq. Mais les outils théoriques qui y sont

26 GRACQ (Julien), « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences, Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, pp. 864-865.

27 MURAT (Michel), *Le Rivage des Syrtes, Étude de style 2. Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.

28 AMOSSY (Ruth), « Un procédé du récit réfléchi : Les allusions à Rimbaud dans un beau ténébreux », *op. cit.*

29 BAKHTINE (Mikhaïl), *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 .

déployés se fondent sur une définition de la relation intertextuelle comme système de loi et de transgression, qui bien que très pertinent dans le cas d'*Un beau ténébreux*, ne peut toutefois pas s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre, et reste très lié à la thématique d'un livre qui joue sur les notions de limites et de franchissement.

Dans une optique plus englobante, la critique a principalement tenté d'appréhender la poétique de la référence gracquienne à la lumière de deux théories : le travail sur l'intertextualité développé par Julia Kristeva d'une part, et celui de Gérard Genette, d'autre part, qui prolonge le précédent en ébauchant la notion de *transtextualité* dans *Palimpsestes*<sup>30</sup>. Il ne s'agira pas ici de mobiliser les typologies respectives des deux théoriciens pour les rapporter ou les appliquer au travail référentiel de Gracq, mais d'observer ce que leurs manières de concevoir les échanges entre textes peuvent apporter à notre objet. Notons par ailleurs que plusieurs spécialistes de l'œuvre ont proposé un avis synthétique sur la question ; Patrick Marot, notamment, pour qui le principe de la référence chez Gracq s'écarte nettement de la définition de l'intertextualité de Kristeva, ce dont on pourra se rendre compte selon lui tant en lisant les fictions de l'écrivain qu'en prêtant attention à son discours théorique.

Pour le critique, en effet, les présupposés structuralistes qui fondent la notion d'intertextualité, selon lesquels un texte est une construction identifiable à un « tissage ou [à une] multiplication d'entrecroisements »<sup>31</sup>, ne peuvent que conduire à considérer la référence littéraire comme un « matériau premier dont le statut est indifférencié au regard des matériaux analogues (les autres références) et reste fondamentalement homogène au texte qu'il contribue à constituer »<sup>32</sup>. Or, poursuit Patrick Marot, « Cette conception abolit explicitement [...] toute différence de statut entre la référence intertextuelle et le texte qu'elle contribue à tisser, là où Gracq, à travers les métaphores de la poussée et de l'innutrition, suppose une "chimie", c'est-à-dire de subtils glissements altérant et confirmant le jeu de l'identité et de l'altérité »<sup>33</sup>.

Nous souscrivons à ces déclarations ; notre analyse prend le parti d'une lecture gracquienne de Rimbaud, et donc, d'une réappropriation qui joue sur la distinction entre revendication d'un héritage littéraire et création, réinvention de cet héritage. De fait,

30 GENETTE (Gérard), *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1996.

31 MAROT (Patrick), *op. cit.*, p. 13.

32 *Idem.*

33 *Ibid.*, pp. 13-14.

les références chez Gracq viennent nourrir la rêverie<sup>34</sup>, donner une impulsion primordiale à l'écriture, qui, en les réinterprétant, les altère du même coup, pour donner naissance à un texte nouveau, chargé d'un substrat. Dans cette perspective, certaines références sont évidemment plus prégantes que d'autres, et figurent les sources d'inspiration du texte, sans en constituer en tant que telles la substance, puisqu'elles sont constamment transformées. On est bien plus ici dans un mécanisme créateur tributaire d'un processus d'ingestion et d'absorption, pour reprendre la métaphore organique de Gracq, que dans le tissage ou l'entrecroisement littéraire.

Patrick Marot évoque également le rapprochement avec les théories de Genette, plus pertinent selon lui. Il cite un passage de *Palimpsestes*, qui propose une définition de l'intertextualité assez différente de celle que nous venons d'envisager, et qui se présente comme « une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>35</sup>. Si cette définition de l'intertextualité n'épouse pas encore parfaitement la conception gracquienne d'une chimie, d'une nutrition continue entre les textes à travers le temps, elle permet néanmoins de distinguer les références rimbaldiennes des textes qu'elles ont contribué à inspirer.

Notons d'ailleurs que la notion même de palimpseste, comme nous aurons l'occasion de le voir, est présente dans toute l'œuvre de Gracq, que ce soit dans ses poésies ou ses fictions romanesques. Là encore, Marot souligne la distinction à opérer entre d'une part un concept qui chez Genette, en convoquant les notions d'hypertexte et d'hypotexte, désigne principalement « la dérivation d'un texte à partir d'un autre »<sup>36</sup>, et d'autre part une image qui chez l'écrivain relève d'une volonté de signifier la transmission continue de la matière littéraire à travers les âges. Remarquons qu'au-delà de l'intertextualité, c'est surtout l'hypertextualité qui est étudiée dans *Palimpsestes*, et donc, conséquemment, les modes de transformation d'un texte souche par la réécriture en un pastiche ou une parodie, par exemple. Bien que Julien Gracq reconnaisse lui-même commettre « à l'occasion de légères inexactitudes »<sup>37</sup>, on ne peut apparenter ces déformations – conscientes ou inconscientes, nous y reviendrons – à des parodies ou des pastiches. Il s'agit bien plus de transformations, de réappropriations qui visent à signifier

34 BACHELARD (Gaston), *La poétique de la rêverie*, PUF, 1960.

35 GENETTE (Gérard), *op. cit.*, p. 257.

36 MAROT (Patrick), *op. cit.*, p. 15.

37 VIGNES (Sylvie), *op. cit.*, p. 130.

la présence d'autres écrits dont l'influence a permis à l'auteur d'élaborer son propos.

Au terme de ce bref aperçu théorique, on constate que la richesse des modes de représentation et des expressions de la revendication de l'héritage littéraire dépasse de loin les systèmes existants pour l'appréhender. À ce propos, nous souscrivons aux affirmations de Denis Saint-Amand, qui déclare dans son étude *Écrire (d') après*; « Il existe, en vérité, une telle variété de phénomènes intertextuels qu'une taxonomie s'avérant trop simpliste malgré des dehors stricts ne peut inéluctablement que la trahir »<sup>38</sup>.

Il apparaît en effet impossible d'épuiser la totalité des usages de la référence et de l'allusion d'une œuvre qui se réclame de l'immense matière littéraire qui l'a précédée, raison pour laquelle nous entendons dépasser ici l'écueil d'un listage typologique des évocations rimbaldiennes. Patrick Marot, qui propose dans son ouvrage sur les présences littéraires gracquiennes une dizaine de pistes interprétatives, de rapprochements et d'écho poétiques, se garde bien, de la même façon, de prétendre rassembler le foisonnement intertextuel de l'œuvre de l'écrivain dans un tout unifié et cohérent. En ce domaine, l'exploration est sans fin.

Et c'est peut-être encore l'écrivain, Julien Gracq, qui en parle le mieux, lorsque, dans *En lisant en écrivant*, il compare la « science » de la littérature à une très insuffisante analyse chimique :

La somme des moyens détectés et des opérations décryptées est toujours, non seulement incomparablement inférieure au total que l'œuvre figure, mais encore hétérogène à elle absolument. L'œuvre d'art n'est pas, n'est jamais une combinatoire d'éléments allant, par exemple, du simple au complexe, elle est bien plutôt pour l'écrivain comme un volume pressenti dès le début dans toute son ampleur et qui se laisse coloniser librement, inégalement, et par là même déformer aussi progressivement par l'écriture. La distribution mécanique du travail de l'écrivain le long du vecteur temporel qu'il parcourt est une source d'images fausses, qui toutes s'apparentent de près ou de loin à celle du fleuve peu à peu grossi par ses confluences [...]<sup>39</sup>.

L'auteur insiste ici sur l'incapacité de fait de la critique à embrasser l'ensemble des références, ainsi que sur le refus d'une vision de la littérature comme « combinatoire d'éléments », ce qui confirme que les théories kristeviennes sur l'intertextualité ne sont

38 SAINT-AMAND (Denis), « Écrire (d')après », *CONTEXTES* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 05 mars 2009, consulté le 15 mai 2015. URL : <http://contextes.revues.org/4171>

39 GRACQ (Julien), « Lettrines », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, pp. 636-638.

pas applicables à l'étude de son œuvre. Mais au-delà de l'attaque contre une critique qui voudrait ouvrir toutes les serrures avec une seule clé<sup>40</sup>, nous retenons surtout l'image évoquée par la mécanique du travail de l'écrivain.

Cette métaphore d'un roman « fleuve », grossi progressivement par ses confluents, qui viennent l'influencer, rediriger sa trajectoire, en rappelle une autre, celle de l'innutrition continue, représentée par la co-présence de textes qui donnent l'impulsion originelle du roman et modifient sans cesse sa substance. Les œuvres de Gracq sont comme la Rome décrite dans *Autour des sept collines*, où « tout est alluvion, et tout est allusion »<sup>41</sup>.

## 2.2. *Présences rimbaldiennes*

Après ces quelques considérations assez générales sur la référence, nous souhaitons envisager les citations gracquiennes qui font spécifiquement allusion à Arthur Rimbaud, afin de décrire brièvement leur nature et leurs modes de représentation. Si nous ne voulons pas établir une typologie de la référence chez Gracq, nous proposons néanmoins d'observer dans les grandes lignes les formes arborées par les présences rimbaldiennes dans l'œuvre qui nous concerne, ce autant dans un souci de clarté pour la suite de l'analyse qui aura souvent à les convoquer que pour esquisser leur fonctionnement au sein de la dite œuvre.

Il convient tout d'abord de distinguer les références<sup>42</sup> selon le lieu de leur manifestation ; roman, poésie, ou discours (qu'il soit théorique ou biographique). Ensuite, il est nécessaire de les différencier selon qu'il s'agit d'évocations<sup>43</sup> ou de citations. Dans les deux cas, il faut faire le départ entre les références explicites ou implicites, c'est-à-dire, entre un passage qui cite ou non Rimbaud. Dans le cas spécifique de la citation, il est important d'opérer la distinction entre citation exacte ou modifiée. Enfin, dans le cas spécifique d'une évocation, il est nécessaire d'envisager le

40 « Psychanalyse littéraire – critique thématique – métaphore obsédante, etc. Que dire à ces gens qui, croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure? » (« Lettrines », *œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 161.)

41 GRACQ (Julien), « Lettrines », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 882.

42 Nous choisissons ici le terme général « référence », afin de désigner indifféremment les citations et les évocations.

43 Nous choisissons ici le terme spécifique « évocation » afin de le distinguer de la citation sans avoir à utiliser le mot « référence ».



contenu ; avis sur l'œuvre, avis sur la vie du poète, ou revendication de son héritage. On le voit, les cas sont nombreux, et ils ne sont probablement pas tous envisagés ici. Cependant, cette liste non exhaustive couvre l'ensemble des références dont nous aurons à traiter dans ce travail.

Comme annoncé dans l'introduction, nous aborderons ici spécifiquement le cas d'*Un beau ténébreux* pour le roman et celui de *Liberté Grande* pour la poésie en prose, le discours théorique étant convoqué dès qu'il permet d'éclairer le propos de l'étude. Cette structure tient ainsi compte des commentaires de l'auteur sur ses propres écrits, qui enrichissent l'analyse, même s'il ne saurait être question de se contenter de l'autocritique de Gracq, raison pour laquelle nous commenterons également les dits extraits théoriques. Assez logiquement, c'est d'ailleurs dans ces écrits critiques que l'on observe le plus de citations, majoritairement fidèles ; les quelques modifications, parfois imputées à l'ancienneté des souvenirs, sont en réalité significatives d'une réappropriation de la poésie rimbaldienne.

Le seul recueil de poésie en prose de l'auteur présente une unique citation « amputée » d'un poème des *Illuminations*, ainsi que plusieurs évocations explicites, quand les romans offrent deux ou trois citations, les évocations implicites et explicites étant alors beaucoup plus nombreuses. Ajoutons qu'il semble difficile dans le cas des évocations implicites – que l'on pourrait aussi nommer « allusions » ou « clins d'œil » – d'être exhaustif ; il sera possible selon les cas d'argumenter sur le caractère référentiel d'une expression, et de remettre en cause la filiation à l'œuvre d'un autre auteur. Les critiques que nous citons dans l'état de la question relèvent d'ailleurs assez souvent des occurrences différentes<sup>44</sup>. Remarquons que les évocations prennent en général pour sujet des avis sur le présent ou sur le devenir de l'œuvre et de la figure – le mythe Rimbaud – du poète. Cas plus spécifique enfin, il arrive que des protagonistes de fictions romanesques se revendiquent de certains clichés de la « philosophie » rimbaldienne, tels « la vraie vie », ou « le suicide littéraire ».

En général, on attribue à ce foisonnement référentiel de l'œuvre gracquienne deux fonctions principales. Dans un premier temps, la générosité intertextuelle<sup>45</sup> apparaît comme essentielle au développement de la narration, surtout dans la poésie et

44 Ruth Amossy omet par exemple dans son étude sur *Un beau ténébreux* la référence au « je est un autre » de Rimbaud, issue de la lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny.

45 Nous utilisons ici le terme d'intertextualité dans son acception générale et non dans le sens strict défini par Julia Kristeva, par commodité.

les roman de l'écrivain ; une référence à Amadis de Gaule dans le titre<sup>46</sup> annonce la terrible fascination qu'exercera un personnage dans *Un beau Ténébreux*, une autre, à la maison Usher, permet de décrire l'atmosphère lugubre dans *Au Château d'Argol*, une autre enfin, convoque *Les Fleurs du mal*, afin d'esquisser l'intrigant paysage insulaire du roman *Le Rivage des Syrtes*<sup>47</sup>. Le répertoire d'un Gracq lecteur se manifeste ici dans toute sa richesse, parfois d'ailleurs jusqu'au trop plein, comme dans *Au Château d'Argol*, où la profusion de sources littéraires sature la moindre page du roman. Dans un second temps, cette abondance témoigne d'une volonté d'inscrire l'œuvre dans la grande lignée des écrivains précédents, de la faire participer à la transmission de l'héritage poétique. C'est surtout ce rôle qui nous intéressera ici, et que nous nous attacherons à questionner au sein des textes gracquiens.

Cette logique référentielle doit aussi beaucoup à un processus peut-être moins conscient, qui voit l'ensemble de la littérature lue resurgir en images frappantes dans l'esprit de l'écrivain, qui les insère dans l'œuvre en cours. C'est de ce phénomène que témoigne surtout la présence rimbaldienne dans des textes comme ceux de *Liberté grande*, où des morceaux de poèmes semblent émerger, au beau milieu de la description d'un paysage, comme si, depuis le début, ils avaient exercé une influence sous-jacente, cachés, immergés, et qu'ils attendaient d'être révélés enfin à l'écrivain dans un soudain dé clic. Un peu comme si, aussi, ces textes avaient, lors de la lecture, marqué profondément le lecteur, et qu'ils avaient incubé dans son esprit, exactement dans le même ordre idée qui fait dire à Gracq que la littérature est une chimie complexe de bactéries, avant, enfin, de se réaliser dans le travail de l'écrivain. Plus que d'une démonstration de culture littéraire, ce procédé participe d'un processus visant à témoigner de la prégnance d'influences qui pour être partiellement ou temporairement invisibles, n'en sont pas moins essentielles à l'écriture. Précisons que la terminologie et la grille d'analyse présentées dans cette seconde partie ne seront pas la clé de voûte d'une étude qui se veut plus littéraire que narrative, et s'attachera à l'analyse des textes et des citations, bien plus qu'aux procédés de mise en place des références, comme spécifié au tout début de ce chapitre. Les outils évoqués ici serviront principalement à baliser les usages référentiels au sein des textes envisagés.

46 « Beau ténébreux » est en effet le surnom donné à Amadis de Gaule, dans le roman de chevalerie éponyme écrit par Garci Rodríguez de Montalvo, et achevé en 1508. L'article indéfini « un » annonce une incarnation « revisitée » de cette figure classique de la littérature.

47 GRACQ (Julien), « Le Rivage des Syrtes », Notes, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 1376.

### 2.3. *La citation comme réécriture*

Nous souhaitons désormais analyser un autre point crucial de la référence gracquienne, la citation. Nous l'avons distinguée de l'évocation, un peu plus haut, parce qu'elle représente une pratique très codifiée ; assumée, elle lie le texte qui reçoit au texte qui donne, dissimulée, elle opère la même liaison mais moins ostensiblement, et s'adresse donc à un lectorat plus averti. Nous souhaitons lui consacrer une partie de ce chapitre théorique, principalement parce que l'acte de citer est souvent, de par sa codification, considéré comme un procédé banal venant couronner avec esthétisme l'entête des articles de recherche, ou apparenté à l'exemplum. Or, la citation, qu'elle soit épigraphique ou intégrée au texte, renvoie, par l'étymologie et par la signification que peut lui conférer un écrivain comme Julien Gracq, à une appropriation qui est bien plus qu'une simple filiation.

Ici, nous nous référerons aux travaux d'Antoine Compagnon, qui font autorité dans le domaine, et notamment à l'ouvrage *La seconde main ou le travail de la citation*<sup>48</sup>. Le critique y expose l'étymologie d'un terme dont la signification dans l'usage courant est très atténuée, mais qui désigne originellement un cri, un appel à comparaitre<sup>49</sup>. Citer, c'est créer un mouvement d'une œuvre vers une autre, c'est invoquer l'écrit d'un autre au sein de sa propre écriture.

Mais c'est aussi témoigner du passage de la lecture à l'écriture, témoigner d'une tradition – là aussi, au sens étymologique – qui se perpétue et se réalise. Afin d'explicitier le rapport complexe entre lecture et écriture que crée l'acte de la citation, Compagnon use dans la première partie de son ouvrage d'une terminologie basée sur l'étymologie du terme, déclinant ainsi les différents aspects du procédé d'une part en revisitant les notions de solli-citation et d'ex-citation, d'autre part en filant la métaphore chirurgicale de l'ablation et de la greffe, qui n'est pas sans rappeler les images organiques d'un Gracq soucieux de démontrer que dans son œuvre, la lecture préside à l'écriture et la nourrit. Une définition selon lui nécessairement approximative du procédé est proposée, qui permet néanmoins de cerner la signification classique de l'acte :

48 COMPAGNON (Antoine), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

49 Du latin citare, « pousser », « appeler », « faire sortir ».

La citation est un lieu d'accommodation prédisposé dans le texte. Elle l'intègre dans un ensemble ou dans un réseau de textes, dans une typologie des compétences requises pour la lecture ; elle est reconnue et non comprise, ou reconnue avant d'être comprise. En ce sens, son rôle est d'abord phatique, ce que Jakobson définissait ainsi : "Établir, prolonger ou interrompre la communication, [...] vérifier si le circuit fonctionne." Elle donne rendez-vous, elle invite à la lecture, elle sollicite, elle provoque, elle aguiche comme un clin d'œil [...].<sup>50</sup>

Chez Gracq, où les références littéraires abondent, et où la lecture apparaît comme le principe fondateur de l'écriture, ce lieu d'accommodation qu'est la citation s'apparente en effet à une invitation, à une incitation à la lecture, dès lors qu'il est reconnu et compris comme tel. On sait combien on a reproché à l'auteur d'être élitiste, suite au refus du prix Goncourt de 1951<sup>51</sup>, suite à sa décision aussi d'obliger ses lecteurs à se munir d'un coupe-papier pour lire ses livres<sup>52</sup>, ou encore justement parce que les évocations et citations que l'écrivain insère dans ses écrits requièrent une certaine culture littéraire pour être appréciées. Dans tous les cas, cette définition phatique de la citation appelle quelques spécifications, dès lors que l'on souhaite la rapporter à l'œuvre gracquienne.

Il convient, surtout, de prêter attention aux enjeux de la recontextualisation. Ce travail s'attachera à étudier l'impact du nouvel environnement textuel d'une citation arrachée à son terreau naturel sur son sens, nécessairement transformé par le déplacement d'une œuvre à une autre. À ce propos, Antoine Compagnon évoque la greffe du patient et le risque de rejet :

La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie. Aussi son assimilation, de même que la greffe d'un organe, comporte-t-elle un risque de rejet contre lequel il faut me prémunir et dont l'évitement est l'occasion d'une jubilation [...].<sup>53</sup>

L'écrivain doit en effet s'employer à réinsérer le fragment de texte prélevé dans

50 COMPAGNON (Antoine), *op. cit.*, p. 23.

51 Julien Gracq, lorsqu'il apprend qu'il est « nommé » pour le prix Goncourt avec son roman *Le Rivage des Syrtes*, annonce dans une lettre au figaro qu'il refusera la récompense si jamais elle devait lui être décernée. C'est donc logiquement qu'il refuse le prix en 1951, ce qui provoque un grand retentissement médiatique.

52 L'écrivain a convenu avec son éditeur José Corti que ses livres ne seraient pas massicotés, obligeant le lecteur à ouvrir lui-même les pages à l'aide d'un coupe-papier. Patrick Marot explique que pour Gracq, « l'œuvre suppose un rapport de désir et de distance qui s'incarne dans la qualité de sa présentation matérielle ». (« Un Balcon en forêt, La Presqu'île, un tournant dans l'écriture », Marianne Lorenzi (dir.), *Julien Gracq, Les Dernières fictions*, Paris, PUF/CNED, 2007, p.12.)

53 COMPAGNON (Antoine), *op. cit.*, p. 31.

le mouvement de sa propre écriture ; chez Gracq, cette opération donne lieu, nous le verrons, à de multiples entorses, qui viennent modifier l'état originel de la citation. Ces changements, très variables dans leur ampleur, se font dans l'œuvre gracquienne presque naturellement ; en attestent les brouillons qui laissent transparaître une écriture d'un seul jet, presque sans rature. Il n'y a pas de préméditation, d'adaptation réfléchie ; le texte rimbaldien est lu, absorbé, puis restitué sous une nouvelle forme, qui s'accorde avec l'univers personnel de l'écrivain. L'exemple le plus célèbre, le plus prospère et le plus frappant de ces « déprédations littéraires »<sup>54</sup>, pour reprendre l'expression de Compagnon, étant peut-être celui du poème d'*Une Saison en enfer*, Délires 1, Vierge folle, L'époux infernal, où « la vraie vie est absente »<sup>55</sup> de Rimbaud devient « la vraie vie est ailleurs »<sup>56</sup> chez Gracq.

Rappelons encore que la citation est en tant que telle est une réécriture, et donc que la réécriture d'une citation constitue une double transformation du texte cité, non seulement par rapport au contexte, mais aussi par rapport aux modifications subies dans le texte lui-même. Ces constatations semblent logiques pour qui sait que Gracq s'inspire de ses lectures, afin d'en former la substance de ce qui deviendra son écriture. Compagnon résume parfaitement le procédé dans ces quelques lignes :

Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation. La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture ; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller [...] <sup>57</sup>

Les déformations que Gracq fait subir aux textes rimbaldiens témoignent à cet égard d'une (double) réappropriation, qui loin de dissimuler ses origines, laisse au contraire observer les sources qui l'influencent. C'est cette revendication de l'héritage littéraire qui a valu à l'écrivain d'être très souvent rattaché à telle ou telle esthétique, et notamment au mouvement surréaliste.

54 COMPAGNON (Antoine), *op. cit.*, p. 18.

55 RIMBAUD (Arthur), « Délires 1, Vierge Folle, L'époux infernal », *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 259-262.

56 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes, Tome I, op. cit.*, p. 462.

57 COMPAGNON (Antoine), *op. cit.*, p. 34.



## Chapitre 3. Le Rimbaud « surréaliste » de Julien Gracq

Nombre d'études<sup>58</sup> ont établi la chronologie de la découverte du mouvement surréaliste par Julien Gracq ; nous ne nous attarderons donc que brièvement sur la dimension historique de la relation avec le surréalisme, afin de privilégier l'analyse du discours gracquien sur Rimbaud dans l'essai *André Breton*. Il s'agira toutefois, dans un premier temps, de spécifier la nature du lien qui relie Gracq au surréalisme, dans le but de montrer que si l'écrivain est un sympathisant du mouvement, il n'en demeure pas moins indépendant.

### 3.1. *Un compagnon de route*

Répondant à une question de Jean Carrière, dans un entretien réalisé en 1986, Gracq détaille le récit de sa rencontre avec le mouvement :

J'ai découvert le surréalisme assez tard, sans doute à la fin des années de khâgne, ou au début de mes années d'École normale, disons vers 1930-31 (le surréalisme était fort peu connu en province, contrairement à ce qu'on peut s'imaginer maintenant, et au lycée de Nantes, jusqu'à ma dix-huitième année, je ne crois pas avoir jamais lu ou entendu prononcer le mot). Découverte d'ailleurs sélective, qui s'est faite à travers deux ou trois ouvrages de Breton, *Nadja*, le premier *Manifeste* certainement, et, je crois bien, les *Pas perdus*. [...] J'ai eu avec ces ouvrages le sentiment d'une porte ouverte sur des domaines inexplorés, ou à peine entrevus, de la poésie. La vague poétique porteuse, dans le premier tiers du dix-neuvième siècle, c'était le romantisme, et il n'y en avait pas d'autre. En 1930, c'était le surréalisme ; il n'avait pas épuisé sa force d'ébranlement. La qualité littéraire des textes qui m'ont alors séduit a joué certainement un rôle décisif. [...] J'ai le sentiment d'avoir eu ici une chance biographique : il y a eu, après le surréalisme, des "mouvements" intéressants, il n'y en a guère eu, à mon sens, de fertilisants<sup>59</sup>.

Le dernier mot de la citation, surtout, retient notre attention ; il s'agit bien ici d'une inspiration, propice à l'écriture gracquienne, et non d'une adhésion à « l'école surréaliste ». Comme dans le cas de Rimbaud, la rencontre trouve place aux environs

58 MAROT (Patrick), « Julien Gracq et le surréalisme », *Œuvres et critiques*. Treize ans d'études sur le surréalisme, XVIII (1-2), 1993.

59 GRACQ (Julien), « Entretien avec Jean Carrière », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, pp. 1241-1242.

des années 1930, et de manière « sélective », alors que Gracq a une vingtaine d'années.

Le surréalisme, que l'écrivain définit comme « un système d'idées »<sup>60</sup>, semble avoir marqué Gracq par ses textes plus que par ses manifestations volontairement incontrôlées d'un « automatisme psychique pur »<sup>61</sup>, qu'il rattache au dadaïsme, et dont le mouvement « s'est accommodé »<sup>62</sup>. L'écriture gracquienne retiendra surtout de la philosophie et de la poétique surréaliste un répertoire d'images et de visions ; on rencontrera ainsi, d'une part, des villes gelées aux gouffres gigantesques illuminés par les flammes, libérées de leurs attaches et dérivant en plein ciel ou encore subitement reconquises par une nature vierge ; d'autre part, une multiplicité de portes battantes, des yeux omniscients au milieu du paysage, et des décharges de foudre magnétique. On mentionnera également, mais nous y reviendrons en détail par la suite, la thématique de la rêverie, omniprésente chez Gracq, et qui symbolise le passage du monde réel aux mondes remémorés ou imaginés de l'univers poétique.

Il est indéniable que le mouvement a joué un rôle essentiel dans la conception des fantasmagories oniriques qui président à l'écriture chez l'auteur, et les exemples sont nombreux, qui permettent d'attester de la prégnance du surréalisme dans l'œuvre gracquienne. Il convient toutefois de ne pas trop s'avancer quant à l'éventuelle prépondérance de cette influence ; la critique a parfois trop rapidement fait de Julien Gracq un « écrivain surréaliste ». Rien cependant n'est moins vrai, et l'auteur lui-même, conscient de cette catégorisation hâtive, déclare dans *Carnets du grand chemin* :

Au surplus, peu importe – et peu m'importe – qu'on me « rapproche » du surréalisme ou qu'on m'en fasse diverger : le surréalisme n'a jamais fait pour moi figure d'église : il a été avant tout une ouverture neuve à la poésie, puis une présence personnelle et stimulante si intense que seize années écoulées depuis la mort de Breton n'ont pu en gommer ne fût-ce qu'une inflexion de voix<sup>63</sup>.

Initiation à une autre forme de poésie, stimulus, présence ; les termes, ici encore,

60 GRACQ (Julien), « Le Surréalisme et la Littérature contemporaine », Appendices, *Œuvres complètes*, Tome I, op. cit., p. 1013.

61 Voici la définition du surréalisme qui figure dans le manifeste : « Automatismes psychiques purs par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». (BRETON (André), *Œuvres complètes*, Tome I, Édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988. p. 328.)

62 GRACQ (Julien), « Le Surréalisme et la Littérature contemporaine », Appendices, *Œuvres complètes*, Tome I, op. cit., p. 1013.

63 GRACQ (Julien), « Carnets du grand chemin », *Œuvres complètes*, Tome II, op. cit., p. 1036.



rappellent ceux qui seront utilisés plus tard pour décrire l'influence de Rimbaud. La force de Gracq, c'est d'avoir très vite acquis le recul nécessaire à l'analyse de sa propre œuvre, et des enjeux s'y apparentant pour la critique.

C'est ce même recul qui lui permet, dans des œuvres comme *En lisant en écrivant*, de dégager les fondements de sa propre poétique de l'écriture, et de se situer, lui comme les autres écrivains, dans une perspective historique de la littérature.

Mais plus tard, d'autres critiques s'attacheront à évincer le stéréotype de l'écrivain strictement surréaliste de l'exégèse gracquienne. Jean-Louis Leurat, notamment, aura à cœur de rappeler que l'auteur ne s'est jamais associé aux textes collectifs du surréalisme. L'étiquette qui a longtemps poursuivi Gracq doit avant tout son existence à l'accueil très chaleureux réservé par André Breton au tout premier roman de l'écrivain, *Au château d'Argol*. Le chef de file du mouvement avait en effet recommandé à Edmond Jaloux<sup>64</sup> de s'intéresser de près à cette œuvre aux expressions très surréalistes, et c'est cette démarche spontanée qui incita le romancier et critique littéraire à consacrer « pas moins de cinq études à ce premier roman d'un inconnu »<sup>65</sup>. Les autres critiques<sup>66</sup> n'étaient d'ailleurs pas en reste, lorsqu'il s'agissait de dépeindre Gracq comme celui qui allait incarner le surréalisme dans le domaine de la fiction romanesque, et l'on comprend aisément que cette effervescence initiale ait construit l'image d'un auteur fidèle au mouvement.

Leurat insiste donc à raison sur les deux points fondamentaux de la relation de Gracq aux textes surréalistes. D'abord, l'écrivain a été ce qu'il convient de nommer un « compagnon de route »<sup>67</sup> du mouvement. Il s'en est dit très proche, il s'en est dit inspiré, il a eu l'occasion d'écrire sur le surréalisme, d'en faire l'éloge comme la critique, mais, et c'est on ne peut plus important, il s'est toujours tenu à l'extérieur de ce phénomène automatique « d'adhésion des particules aimantées »<sup>68</sup>, sans jamais céder à ce qui s'apparente à une tentation des débuts de l'écriture.

Michel Murat dans son « étude de style » du roman *Le rivage des Syrtes*,

64 Edmond Jaloux (1878-1949) était un romancier et critique littéraire, à qui l'on doit différentes analyses des œuvres de Gracq.

65 GRACQ (Julien), « Au château d'Argol », Accueil de la critique, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 1139.

66 *Idem*.

67 LEURAT (Jean-Louis), « GRACQ JULIEN - (1910-2007) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mai 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/julien-gracq/>.

68 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 402.

explique que l'œuvre signe justement une rupture essentielle, point à partir duquel Gracq fait ses adieux à une « question surréaliste éteinte »<sup>69</sup>. Et l'auteur de la poétique de l'analogie gracquienne de rappeler que l'écrivain « prend congé », évoquant ainsi l'ultime chapitre – hommage – de l'essai *André Breton*.

Car, et c'est le second aspect sur lequel Jean-Louis Leutrat insiste avec vigueur, Julien Gracq semble vouer, bien plus qu'un culte au surréalisme, une admiration à la personne d'André Breton. Il suffit d'ailleurs, pour s'en assurer, de lire l'œuvre de l'écrivain, pour constater que quelques dizaines de pages sont consacrées au surréalisme là où un essai entier aborde les réflexions de son chef de file. Bien sûr, présence effective n'est pas prégnance réelle, comme on le constatera pour Rimbaud, et l'influence surréaliste « fertilise » l'écriture gracquienne, bien plus qu'elle ne suscite de commentaires. Mais le temps est révolu où l'on pouvait dire de Gracq qu'il était « surréaliste ».

Dès lors, il convient de reconsidérer le jugement de certaines lectures et analyses, qui ont pu, involontairement, occulter la présence d'autres influences pesant sur Gracq. En guise de clôture à ce bref aperçu des liens entre l'auteur et le surréalisme, nous souhaitons retranscrire ici l'extrait d'une lettre de Gracq adressée à Michel Murat. On y trouve exposé, quarante-deux ans après la parution des critiques qui devaient faire de l'écrivain pour un certain temps l'adhérent fidèle du surréalisme, la négation de cette filiation trop directement imposée :

Je ne vois rien à objecter d'essentiel à votre conclusion, qui me paraît justement motivée et en somme sagace. Sauf peut-être en ceci : entre le Premier Manifeste, les Champs Magnétiques, Nadja, et l'Ode à Charles Fourier (par exemple) qu'est ce qui peut bien constituer les caractères distinctifs de l'écriture "surréaliste" ? Et en définitive l'appartenance au surréalisme – à travers le kaléidoscope expressif qu'il n'a cessé d'agiter – peut-elle se définir autrement (et naïvement) que par la signature qui atteste que l'intéressé « a fait acte de surréalisme absolu » ainsi que le dit le Manifeste. Ce qui d'ailleurs confirme par une autre voie vos conclusions : en ce sens je n'ai pas été surréaliste<sup>70</sup>.

69 MURAT (Michel), *Le Rivage des Syrtes, Étude de style 2. Poétique de l'analogie*, op. cit., p. 255.

70 *Ibid.*, p. 260.

### 3.2. *Pratiquer la poésie*

La question que nous souhaitons étudier nécessitait les quelques clarifications préalables du chapitre précédent, afin de pouvoir dégager Rimbaud du patronage surréaliste. Gracq s'attarde toutefois, et ce sur plusieurs pages, à décrire « quelques aspects » du poète, au sein même de l'essai *André Breton*. Il y esquisse, notamment, la filiation qui engendra l'intérêt que l'on connaît au surréalisme pour le « voyant », et, à travers celle-ci, ce qu'il considère comme une définition rimbaldienne du rôle de la poésie. L'étude des quelques passages évoquant l'importance du poète dans les conceptions de la littérature de la première moitié du vingtième siècle permet d'établir chez l'écrivain l'existence d'un lien basé tant sur une vision littéraire que quasi-politique – au sens étymologique du terme – de l'écriture. Notre travail entend donner un aperçu préliminaire de cette relation, présentée par l'auteur à travers l'examen du surréalisme d'André Breton, avant de l'approfondir dans les textes poétiques et romanesques de Julien Gracq.

C'est dans le troisième chapitre d'*André Breton* que se situe un passage particulièrement signifiant en ce qui concerne le lien qui unit l'écrivain au poète, intitulé « Battant comme une porte »<sup>71</sup>. Il s'inscrit dans la dynamique d'une réflexion politique, et, plus spécifiquement, dans l'interrogation d'un certain sentiment du désespoir humain. La thématique de la « mort de Dieu » est abordée en parallèle avec celle de la chute de l'homme, dans un même registre de malaises existentiels, qui tiennent du « sentiment de la déréliction », de « l'étrangeté de l'existence », de « l'absurdité du monde », de la « réclusion » de la « conscience individuelle » et donc de « l'impossibilité » de toute forme de véritable « communication »<sup>72</sup> entre les êtres vivants.

Ces constats d'une pensée en panne d'inspiration et donc plus sensible au pessimisme constituent une occasion pour Gracq de tacler l'existentialisme, qu'il n'a jamais vraiment apprécié<sup>73</sup>, et qui ne fait, selon lui, que renforcer ce discours dépressif, en le pourvoyant d'un vocabulaire « adapté » au mal de l'époque. L'écrivain en vient, sur la base de ces observations, à définir deux attitudes profondément contraires :

71 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, pp. 457-464.

72 *Ibid.*, p. 457.

73 GRACQ (Julien), « La Littérature à l'estomac », Notice, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, 1989, pp. 1317-1320.

Les uns voient dans une telle dérégulation une tare à ce point inhérente à la condition de l'homme qu'elle va jusqu'à constituer l'élément essentiel de son signalement [...]. Mais aussi vieille, et plus vieille que ce désespoir lucide, [...], parle aux oreilles des autres une nostalgie dont il devient malaisé de rendre compte. Cette nostalgie, à laquelle Rimbaud, vers la fin du siècle dernier (c'est en quoi le surréalisme est fondé à le considérer comme un précurseur), communique pour la première fois un caractère agressif, c'est celle de « notre état primitif de fils du soleil »<sup>74</sup>.

Deux différentes visions du sentiment de « l'abandon humain », l'une qui le tient pour définitivement présent, parce que le malaise en question est consubstantiel à l'existence des hommes, et l'autre, qui le présente comme chronologiquement situé, puisqu'il en fut jadis autrement. En somme, deux façons de regretter un même désespoir, même si l'une des deux attitudes contient en elle les germes d'un miraculeux « retour » au paradis édénique. Il va de soi que Gracq considère l'existentialisme comme appartenant à la première catégorie. Quant à la deuxième, elle lui semble tout droit inspirée par un passage de Rimbaud, issu du poème « Vagabonds »<sup>75</sup>, dans les *Illuminations*.

Il s'agit du premier exemple que nous rencontrons d'influence manifeste du poète sur l'écrivain ; comme nous avons tenté de le démontrer plus haut, les poésies rimbaldiennes apparaissent comme un répertoire fécond de souvenirs, à même de susciter chez l'écrivain, par un mécanisme de surgissement de la mémoire, la vision, l'idée, le sentiment – l'écriture. Notons toutefois qu'ici, l'extrait est sorti de son contexte, pour venir agrémenter un discours philosophique sur les conditions de l'existence humaine. Comme souvent, Gracq s'empare de ses lectures, et plus particulièrement ici de Rimbaud, pour effectuer une réappropriation propice au développement de sa propre pensée, dans un processus fidèle à la métaphore du palimpseste de ces œuvres dont les textes sont remplacés au fil du temps par ceux qu'ils ont inspirés.

Le sens de la formule « état primitif de fils du soleil » a été largement débattu par l'exégèse, qui en a proposé plusieurs interprétations. L'expression elle-même connaît un assez grand succès dans la littérature<sup>76</sup>, en témoignent Hésiode, Platon, Ovide, Ronsard, La Fontaine, Rousseau, Lamartine, Nerval, Gautier, Baudelaire, et Hugo. Elle désigne, en général, l'ascendance divine dans le paganisme. On comprend

74 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 458.

75 RIMBAUD (Arthur), « Vagabonds », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 302-303.

76 GRACQ (Julien), « André Breton », Notes, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 1303.

bien ici que Gracq désigne par ces mots un état antérieur, où le « pouvoir primitif de *communiquer* »<sup>77</sup> était encore total. L'écrivain, qui expose ici, rappelons-le, non pas son propre point de vue, mais celui qu'il confère à André Breton, évoque néanmoins forcément, ne serait-ce que partiellement, sa propre conception du monde. Le surréalisme puiserait ainsi dans les œuvres de Rimbaud la puissance d'évocation des mots, seuls capables de réinvoquer un âge d'or aujourd'hui révolu. L'image de cette époque idéale serait à concevoir dans un continuum historique, qui aurait vu la rationalité et « le développement de l'intelligence logicienne » affaiblir progressivement la capacité à communiquer avec « le soleil ».

Cette parabole, outre qu'elle permet à Gracq d'explicitier la filiation entre Rimbaud et le surréalisme, ancre l'œuvre en marche dans la série des auteurs s'étant emparés de la formule. Ainsi, l'écrivain ajoute sa propre signification au passage, en même temps qu'il cite, à travers Rimbaud, tout le passé littéraire qui l'a précédé ; l'acte de l'écriture apparaît, à l'aune de cette réappropriation, comme un éternel recommencement, chaque fois légèrement modifié par la subjectivité du nouvel auteur qui entreprend de « créer ». Nous citons ici un bref passage de l'avis au lecteur du premier roman de Julien Gracq, *Au château d'Argol*, qui permet d'illustrer la poétique de la référence gracquienne :

De même que les stratagèmes de guerre ne se renouvellent qu'en se copiant les uns les autres [...], il semble décidément ratifié que l'écrivain ne puisse vaincre que sous ces signes consacrés, mais indéfiniment multipliables<sup>78</sup>.

La citation atteste d'un principe d'imitation et de réinvention de la littérature chez Gracq, qui naît dès les premières tentatives de l'écriture. Le passage des *Illuminations* apparaît dès lors comme la manifestation de ce principe conducteur, qui semble insuffler au texte toute sa dynamique. Par ailleurs, la référence constitue ici également une ouverture à un autre texte, qui vient enrichir l'énoncé original, non seulement littérairement, mais aussi au niveau de sa signification.

Outre la citation de Rimbaud, l'extrait contient un autre syntagme à l'importance fondamentale ; la « nostalgie » rimbaldienne est dite « agressive ». Gracq reviendra un peu plus loin sur le sens qu'il donne à cette étrange association. Retraçant les conditions et les conceptions poétiques d'une époque « en perdition de sens », l'écrivain définit le

<sup>77</sup> GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 458.

<sup>78</sup> GRACQ (Julien), « Au château d'Argol », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 5.

lieu et les raisons du fleurissement du surréalisme, seul mouvement capable alors « d'approfondir la nature et les attrait inexplicables »<sup>79</sup> de la poésie, et de « jeter une lueur significative sur notre condition elle-même »<sup>80</sup>, ce afin de faire renaître de ses cendres « *la mémoire affective d'une manière de vivre perdue* »<sup>81</sup>. Pour Gracq, le succès philosophique du système d'idées du surréalisme tient surtout à ce qu'il a pu incarner le renouveau d'une poésie aux ambitions littéraires à même d'éveiller la conscience à cet autre monde – perdu pour les uns, inexistant pour les autres – symbolisant chez l'écrivain la possibilité d'un ailleurs par lequel serait sublimée la « réalité rugueuse » de Rimbaud.

Afin de mettre en perspective le « décisif changement de front opéré » par le surréalisme, Gracq cite un distique de Lamartine, emblématique selon lui d'une écriture de la « lamentation geignarde » ; on y trouve représentée la fameuse chute de l'homme évoquée plus haut, ce à quoi le mouvement va justement tourner le dos.

Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,  
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.<sup>82</sup>

Incarnation pour l'écrivain de ce qui constitue une trahison du rôle que la poésie est amenée à prendre dans nos existences, l'écriture du « ressassement » apparaît ici dans tout son désespoir, attachée qu'elle est aux déplorations et aux évocations de la décrépitude du monde. L'on peut affirmer, et cela sans faire de Gracq un optimiste invétéré, qu'il voit en la poésie un moyen possible de « changer la vie »<sup>83</sup>, et qu'il considère par conséquent comme une entreprise tant ruineuse que pernicieuse la perpétuation d'une écriture du regret. Poursuivant donc, sa lecture de l'histoire littéraire, l'auteur en vient à définir les origines du cheminement qui conduisit le surréalisme au renouvellement d'une vision jusqu'ici surannée de la « Poésie ». Et c'est « en mettant leurs pas dans ceux de Rimbaud »<sup>84</sup> que les acteurs du mouvement ont porté la révolution chère à Gracq.

Nous citons ici un assez long passage, qui appelle le commentaire. Il permet d'appréhender, plus encore que le lien qui unit l'écrivain au poète, un idéal gracquien de

79 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 460.

80 *Idem.*

81 *Idem.*

82 GRACQ (Julien), « André Breton », Notes, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, 1989, p. 1304.

83 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, 1989, p. 461.

84 *Idem.*

la poésie ; en cela, il annonce également l'hommage plus tardif du « Centenaire intimidant », sur lequel nous fonderons la thèse de ce travail, et constitue donc le point central d'un texte où prennent leur source les conceptions – tant globales que spécifiquement rimbaldiennes – qui n'auront de cesse par la suite d'irriguer l'écriture de Gracq.

La marque laissée par l'éruption géniale de Rimbaud dans la poésie française paraît bien consister en effet – beaucoup plus qu'en un renouvellement technique fulgurant ou en la lumière jetée exemplairement sur la nature et le rôle de l'image – en ce qu'il a, par rapport à la *signification* de la poésie, opéré un renversement complet de la perspective, qui ne fut compris qu'avec un surprenant retard. Au lieu de voir dans le sentiment poétique le *résidu*, au milieu d'une société soumise aux normes de la raison, d'une manière de vivre et de sentir condamnée, objet de discrets soupirs et de pieux regrets, Rimbaud l'invoque comme un *pressentiment*, une sollicitation véhémement d'avoir à « changer la vie » pour la porter à la hauteur de la lancinante révélation. De lamentation nostalgique et de regret stérile, la poésie pour lui et par lui devient le sceau d'une promesse, se fait appel, cri de ralliement, incitation à « la levée des nouveaux hommes et leur en marche ». Le pouvoir de happement extraordinaire dont témoignent presque continûment ses poèmes semble tenir à une perpétuelle mise en demeure – leur ton d'annonciation péremptoire, galvanisante, au souffle le plus *évangélique* (il n'est pas question d'entrer dans les vues suspectes de Claudel) qui ait jamais traversé la poésie française. Pour en douter, il faut ne s'être jamais senti soufflé le visage du vent de cette diane furieuse, de cet adieu allègre, enragé à tout ce qui est, tout ce qui se voit frappé déjà, consumé dans le sillage de ce qui *va* être, par où sa poésie se situe au cœur même de l'éveil, dans le climat de la plus profonde, de la plus mystérieuse des aubes<sup>85</sup>.

Remarquons d'emblée la présence des italiques ; cette surimpression de l'auteur sur son texte retrace le cours d'une réflexion, et désigne les nœuds du texte autour desquels ont voyagé et à partir desquels se sont déployées les pensées de l'écrivain. Chez Gracq, nous l'avons déjà mentionné, l'italique joue un rôle de catalyseur, permettant de remonter jusqu'au « point focal » du propos. Ainsi apparaît d'abord le mot « signification ». Il n'est question ni de technique, ni de point de vue, mais bien de sens, celui que l'on donne à la poésie. Par ailleurs, cette signification n'est pas renouvelée ; elle est renversée. Le changement évoqué n'est pas tant une évolution qu'une rupture totale, par rapport à une trajectoire qui semblait bien avoir mené la poésie directement dans une impasse. Le « surprenant retard », c'est l'espace chronologique qui sépare la vie de Rimbaud de la redécouverte – ou découverte tout court ? – de ses textes par les

85 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, 1989, pp. 461-462.

surréalistes ; Gracq évoque à ce sujet, dans *Pourquoi la littérature respire mal*, la mort prématurée des manuels de littérature<sup>86</sup>

décimés dans leur fleur, on dirait, par l'éclatement d'une série de bombes à retardement, bombes qui s'appellent, comme vous savez, Stendhal, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Claudel<sup>87</sup>.

Il semble y avoir un temps de latence entre l'écriture d'une œuvre et la manifestation effective de son influence sur la littérature ; c'est qu'il faut parfois attendre longtemps avant de voir germer les graines de « l'épais terreau ». L'image de la bombe à retardement évoque évidemment celle de l'éruption présente dans l'extrait, qui, de par sa force cataclysmique, reconfigure le paysage ; la survenue d'un tel évènement s'avère toutefois assez peu fréquente. Outre que l'explosion « volcanique » invoque le topos de la révolte, récurrent dans l'exégèse rimbaldienne, elle permet de constater la présence d'un réseau d'images et de correspondances intertextuelles, qui contribuent, chez Gracq, à décrire sa relation avec le poète ; le chapitre suivant reviendra plus en détail sur les représentations typiquement surréalistes d'un Rimbaud « magnétique », au « pouvoir » aussi intense que fulgurant.

Au mot « signification » succèdent le couple antinomique « résidu » et « pressentiment ». Cette opposition entre deux visions de la poésie, qui fait écho à la distinction opérée par Gracq un peu plus tôt entre partisans d'un désespoir inhérent à l'homme et explorateurs littéraires en quête du paradis perdu, constitue les prémisses d'une réflexion qui trouvera son aboutissement dans les deux œuvres que sont *Un centenaire intimidant* et *Lettrines 2*, dans lesquelles l'écrivain reconduira de manière plus approfondie sa division de l'histoire littéraire. Comme c'est déjà le cas ici, Rimbaud sera alors la figure de proue d'un mouvement cherchant à inventer une « poésie du devenir »<sup>88</sup>. À ce stade, il importe surtout de noter que pour Gracq, le surréalisme devient l'acteur de la rupture dès lors qu'il redécouvre les textes du « voyant » – nous aurons l'occasion de revenir sur cette dichotomie gracquienne de la littérature.

Pour Gracq, le pressentiment est appel, promesse, cri de ralliement et

86 On sait que Gracq a en horreur leur vision réductrice, de la même façon qu'il déteste la vulgarisation de masse, en atteste, par exemple, le discours de *La Littérature à l'estomac* sur la massification de l'information.

87 GRACQ (Julien), « Pourquoi la littérature respire mal », Préférences, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 858.

88 RICHARD (Jean-Pierre), « Rimbaud ou la poésie du devenir », *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.



sollicitation ; le discours de l'écrivain, en évoquant Rimbaud, se teinte parfois d'accents politiques, lorsqu'il s'agit de définir d'une part, des attitudes tournées vers le passé, et donc condamnées à l'inertie, et d'autre part des attitudes tournées vers le futur, et donc potentiellement capables de changer les conditions d'une existence dont la poésie n'a cessé jusqu'ici, selon lui, de déplorer la médiocrité. Reprenant à son compte un passage du poème des *Illuminations* « À une raison »<sup>89</sup>, l'écrivain souligne le caractère galvanisant d'une poésie qui n'est pas simple amour de la beauté, mais incitation au changement.

Il y a chez l'écrivain une volonté de percevoir dans les poésies de Rimbaud un aspect presque programmatique, qu'incarnerait le messager évangélique – autre mot en italique dans l'extrait – aspect qui se fait particulièrement présent dans un poème en prose comme « Pour galvaniser l'urbanisme »<sup>90</sup>, dont nous aurons à reparler. Le domaine politique n'est alors jamais très loin du domaine mystique, où il s'agit d'atteindre à la « révélation », comme, par exemple, dans *Un beau ténébreux*. Un lien s'établit ainsi entre l'ardent désir d'une révolution, que seul le Poète, dans sa conception la plus romantique, est à même de conduire, et la révélation, condition du dévoilement des secrets de ce monde et donc instrument de cette révolution. La littérature se fond alors avec le monde tangible<sup>91</sup>. Ce mysticisme, qui se fonde pour partie sur la légende du « voyant », ainsi que sur la représentation de « l'alchimiste » du Verbe, n'est pas sans rappeler l'allusion au « fils du soleil » du début de ce commentaire. De fait, Rimbaud apparaît à Gracq comme une source inépuisable d'inspiration, tant au niveau du contenu (la révolution) que de la forme (la révélation). La référence au poème « À une raison » s'apparente dès lors aux autres citations qui émaillent le discours gracquien, évoquant par l'image et par le sens, le message poétique et politique de l'œuvre ; plus que jamais, l'écriture rimbaldienne innerve l'écriture gracquienne.

L'écrivain, trop conscient de cette propension à « mythifier » le poète en messie, en porteur de l'annonciation, tient toutefois à dissiper les malentendus ; il récuse l'interprétation « suspecte » de Claudel<sup>92</sup>, selon laquelle Rimbaud est un « mystique à l'état sauvage », affirmation à peine croyable à l'aune de tant de poèmes qui se font les

89 RIMBAUD (Arthur), « À une raison », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 297.

90 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, pp. 267-271.

91 Nous verrons plus tard qu'Allan, le protagoniste du roman *Un beau ténébreux*, incarne le passage de la parole à l'acte.

92 GRACQ (Julien), « André Breton », *Notes*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, pp. 1303-1304.

détricateurs<sup>93</sup> des « saints du ciel » que sont « les corbeaux »<sup>94</sup>.

Le verbe « va » est le dernier mot de l'extrait en italique. Il insiste sur la séparation entre passé et avenir, tout en définissant Rimbaud comme le poète de la rupture. Le passage évoque « Départ »<sup>95</sup>, « Adieu »<sup>96</sup>, et « Villes II »<sup>97</sup>, ainsi que le « sillage » que laisse le bateau (ivre) lors de l'appareillage. Ici resurgit une autre image fréquemment convoquée par Gracq, celle d'un Rimbaud apportant la fraîcheur et le renouveau, à l'image d'une oasis dans le désert qui « ranime »<sup>98</sup>, qui revivifie.

Cette vitalité incite tout naturellement Gracq à achever sa démonstration sur l'évocation du « réveil » et de « l'aube ». Sylvie Vignes souligne justement la corrélation entre « Le rêve de pourchasser puis d'êtreindre "l'immense corps"<sup>99</sup> de l'Aube d'été »<sup>100</sup> chez Rimbaud, et la vision chez l'écrivain d'un jour nouveau succédant à la nuit sombre, comme métaphore d'une prise de conscience, d'une révélation, signe d'une « transgression suprême »<sup>101</sup>, passage d'un monde à l'autre. Dans *Un balcon en forêt*, le lieutenant Grange, parti dans la forêt pour une longue patrouille nocturne, découvre, au fur et à mesure de sa progression et du temps qui passe, la splendeur de « l'aube déjà claire »<sup>102</sup> ; l'apparition lumineuse s'apparente au dénouement presque surnaturel d'un long voyage initiatique à travers les Ardennes, qui permet au personnage de concevoir les enjeux de l'histoire « en cours »<sup>103</sup>. De la même façon, Gracq reprendra un peu plus loin dans son essai un extrait du poème « Adieu », dans *Une saison en enfer*, attestant de l'importance cruciale du lever de soleil :

Cependant, c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes<sup>104</sup>.

Le parallèle semble évident, entre la « vigueur du petit matin », le réveil – l'éveil

93 Il convient toutefois de rappeler qu'il y a parfois bel et bien chez Rimbaud une fascination pour Dieu et la religion, comme en témoigne, par exemple, cette formule issue de « Mauvais sang », dans *Une saison en enfer* : « J'attends Dieu avec gourmandise » (*œuvres complètes, op. cit.*, pp. 247-253.)

94 RIMBAUD (Arthur), « Les corbeaux », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 187.

95 RIMBAUD (Arthur), « Départ », *Illuminations, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 296.

96 RIMBAUD (Arthur), « Adieu », *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 279-280.

97 RIMBAUD (Arthur), « Villes II », *Illuminations, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 301.

98 GRACQ (Julien), « En lisant en écrivant », *Œuvres complètes, Tome II, op. cit.*, p. 698.

99 RIMBAUD (Arthur), « Aube », *Illuminations, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 306.

100 VIGNES (Sylvie), *op. cit.*, p. 141.

101 *Idem.*

102 GRACQ (Julien), « Balcon en forêt », *Œuvres complètes, Tome II, op. cit.*, p. 10.

103 Le lieutenant Grange attend en effet l'arrivée des allemands, alors que la seconde guerre mondiale a commencé.

104 RIMBAUD (Arthur), « Adieu », *Une saison en enfer, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 280

– et l'instant du départ, le jour nouveau qui commence en même temps que se lève une lumière originale sur un monde transfiguré par la révélation poétique. Gracq reviendra à plusieurs reprises dans son œuvre sur ce rôle d'éveilleur, de guide à travers la nuit, qu'il confère tant à Rimbaud qu'à Breton.

La lecture de l'extrait, dans son ensemble, laisse entrevoir la longévité et le degré d'intensité d'une influence posthume, qui, malgré le passage du temps, s'avère toujours aussi propice à l'écriture. Surtout, les textes rimbaldiens affichent pour l'écrivain une dimension politique, tournée vers l'avenir, et appelant au changement. La relecture des textes du poète par le surréalisme permet d'explicitier une cassure nette entre deux conceptions de la littérature. Cette polarisation implique bien plus qu'une simple querelle littéraire ; elle replace la « poésie » dans le contexte sociétal, et annonce un bouleversement des valeurs jusqu'ici prêtées à l'écriture.

Gracq, comme pour exemplifier son propos, retranscrit de mémoire une dizaine de fragments de la poésie rimbaldienne. Nous ne nous attarderons pas ici à nommer leur provenance, ni à les analyser, étant donné que nous les retrouverons presque tous dans les œuvres romanesques et poétiques de l'écrivain, que nous aurons l'occasion d'étudier en détail. Mentionnons cependant tout de même que la première des citations, « La vraie vie est ailleurs »<sup>105</sup>, est une déformation, la phrase originale étant ; « La vraie vie est absente »<sup>106</sup>. On note donc déjà le phénomène de réappropriation que nous évoquions dans le chapitre précédent. Ici, le remplacement opère un changement de perspective ; pour Gracq, la « vraie vie » existe, mais on ne l'a pas encore trouvée, à la différence de Rimbaud, qui la dit absente. Cette transformation s'inscrit d'une manière cohérente dans le discours politique de l'écrivain, pour qui le « changement » est à venir.

L'énumération, de par sa générosité, illustre en tous les cas on ne peut mieux la prégnance du souvenir rimbaldien dans l'écriture gracquienne ; c'est sans aucun doute pourquoi l'on retrouvera ce répertoire de formules et d'images éclaté à travers toute l'œuvre, souvent adapté au contexte, de telle sorte que la signification originale des citations soit directement modifiée, tout en évoquant la source même de l'inspiration du texte.

L'explication en arrive finalement à sa conclusion ; l'écrivain évoque l'égarement

105 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 462.

106 RIMBAUD (Arthur), « Délires 1, Vierge Folle, L'époux infernal », Une saison en enfer, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 259-262.

de ceux qui prétendent élucider le « silence de Rimbaud », tout en déclarant que le poète est « l'annonceur de la bonne nouvelle » ; « le royaume de la poésie est en nous, devant nous, si nous savons le conquérir »<sup>107</sup>. L'italique de « devant » prolonge le réseau sémantique de l'avenir, présent dans tout l'extrait. Plus loin, la fameuse métaphore instaurant une démarcation entre *poésie condiment* et *poésie levain* illustre à nouveau la conviction pour Gracq qu'il existe une poésie de l'ornement et une poésie capable d'incuber dans l'esprit des lecteurs, afin d'éveiller en eux la réflexion. La poésie est définitivement pour lui « un appel à une manière de vivre », « une introduction à un mieux-vivre ».

L'écrivain cite encore deux passages, dont l'auteur est Breton, cette fois-ci ; le premier, issu du recueil de poèmes *Les pas perdus*, désigne à la fois le précepte et la source de l'œuvre, alors que le second, tiré du *Manifeste du surréalisme*, est un plaidoyer pour une « pratique de la poésie ». Nous retranscrivons ici ces deux passages, sans les commenter trop longuement ; ils viennent renforcer l'analyse présentée ici, et serviront de « documents » illustrant l'influence rimbaldienne.

On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part. C'est sur cette certitude que repose, par exemple, l'intérêt passionné que nous portons à Rimbaud<sup>108</sup>.

Gracq aurait pu être l'auteur de cette phrase, et c'est sans doute pour cette raison qu'il la reprend. Mais ce « quelque part » est tout aussi mystérieux que l'étaient les « aubes » de tout à l'heure. Une fois encore, la route tracée par le « voyant » apparaît comme le dévoilement d'autant de secrets terrestres, et l'écrivain n'a de cesse d'employer des images frôlant l'évocation mystique, telle celle du poète ayant « l'intuition » d'une « volonté de puissance » ou celle de la poésie comme « étoile » du « mage à travers le désert ». Si l'expression est un peu sibylline, elle énonce toutefois clairement que la poésie doit tenir un « rôle », qui doit être réinvesti de tout son sens. Et il n'est pas interdit de penser qu'Allan, le protagoniste du roman *Un beau ténébreux*, incarnera pleinement ce rôle. Mais avant cela, le *Manifeste du surréalisme* esquissera une première tentative de définition, dont nous pensons qu'elle nourrit profondément la réflexion gracquienne :

L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier... La

107 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 462.

108 Breton (André), « Les Pas perdus », *œuvres complètes*, Tome I, Édition de marguerite Bonnet avec la collaboration de Phillippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 233.

poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. Elle peut être une ordonnatrice, aussi, pour peu que sous le coup d'une déception moins intime on s'avise de la prendre au tragique. Le temps vienne où elle décrète la fin de l'argent et rompe seule le pain du ciel pour la terre ! Il y aura encore des assemblées sur les places publiques, et des mouvements auxquels vous n'avez pas espéré prendre part. Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie. N'est-ce pas à nous, qui déjà en vivons, de chercher à faire prévaloir ce que nous tenons pour notre plus ample informé [...] <sup>109</sup>.

Le même ton d'annonciation, la même vision d'un avenir où s'ébauche « la marche des peuples » <sup>110</sup>, et surtout l'appel à tous ces poètes, l'injonction d'un relèvement de la « signification » même de la poésie. Plus qu'une esthétique, une démarche existentielle, concrète et effective, « une pratique ». Nul doute que Gracq ait été profondément influencé par le surréalisme, tant par ses images que par ses conceptions poétiques. Mais le discours critique de l'essai sur André Breton atteste d'une lucidité qui fait le départ entre Rimbaud et le mouvement surréaliste, et donc, sur ce que l'écrivain doit à l'un et à l'autre, ou plutôt, sur ce dont il entend nourrir son écriture et ses réflexions autour du devenir de la littérature. Cette distinction, fondamentale, autorise désormais une étude plus approfondie de l'influence rimbaldienne en elle-même.

109 Breton (André), « Manifeste du surréalisme », *œuvres complètes*, Tome I, Édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 322.

110 RIMBAUD (Arthur), « Matin », Une saison en enfer, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 277.



## Chapitre 4. D'un centenaire à l'autre

### 4.1. *Le Dieu Rimbaud*<sup>111</sup>

Julien Gracq le romancier, le poète, le dramaturge – l'écrivain – était aussi et avant tout un penseur de la littérature. En tant que tel, il a légué une importante contribution à la critique littéraire, qui fait aujourd'hui encore autorité dans le domaine. On aurait bien du mal, plongé dans des œuvres comme *En lisant en écrivant*, *Lettrines* ou *Préférences*, à désigner le nom d'écrivain sur lequel Gracq n'aurait pas donné son impression, qu'il n'aurait pas lu, ou qu'il n'aurait pas commenté. Et pour cause, la lecture apparaît comme l'acte essentiel qui préside à l'écriture chez l'auteur. En 1986, lors d'un entretien avec Jean Carrière, Louis Poirier revenait sur le titre de l'une de ses œuvres emblématiques ; dans la foulée, il livrait l'une des clés de sa poétique de la référence.

En ce qui me concerne, le titre que j'ai donné à un de mes livres : *En lisant en écrivant* (sans virgule) indique que le passage de la lecture (forcément en partie critique) à l'écriture se fait sans angoisse ni crispation, sans sentiment d'aliénation ou de perte d'authenticité. Je pense – et j'ai écrit – que tout livre pousse (en bonne partie) sur d'autres livres. Le besoin chimérique, qui démange beaucoup de " créateurs ", de ne se sentir redevables en rien à la littérature qui les a précédés, ne m'obsède en aucune façon. Le monde et la bibliothèque font partie à titre égal des éléments auxquels je me réfère, quand j'écris, et je ne ferai jamais preuve d'aucune fausse honte à ce sujet. Fictions et réflexions de lecture se sont d'ailleurs dès le début toujours enlacées plus ou moins étroitement dans la série de mes livres. Mais cela n'est possible qu'à condition de laisser de côté la " science de la littérature " et de ne lire qu'en fonction de ce qui, pour vous, dans les livres, vit réellement. Je ne m'occupe que de mes préférences. La littérature n'est pas ingrate envers qui entretient ce commerce chaleureux avec elle<sup>112</sup>.

Cette coexistence presque symbiotique de l'écriture et de la lecture dans son œuvre a très rapidement fait reconnaître Gracq comme l'un des plus ingénieux critiques de son temps, ce qui lui a valu plusieurs sollicitations, notamment celle d'un hommage à Rimbaud, en 1954, date d'anniversaire du centenaire de la naissance du poète.

111 « Le Dieu Rimbaud : un centenaire intimidant » : texte publié sous ce titre dans *Arts*, n°486, 20-26 oct. 1954, avant d'être intégré en 1961 au volume *Préférences* sous le titre raccourci de « Un Centenaire intimidant ».

112 GRACQ (Julien), « Entretien avec Jean Carrière », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 1249.

À cette occasion, l'écrivain a rédigé un texte d'une dizaine de pages, qui met en lumière l'influence du « voyant » dans son œuvre. Il convient de revenir sur ce texte, bref mais essentiel, en tant qu'il est l'un des rares et précieux témoignages directs qui permet d'éclairer, au moins partiellement, la nature du lien qui relie Gracq à Rimbaud.

Le titre initial de l'hommage, d'abord publié sous le nom « Le Dieu Rimbaud : un centenaire intimidant », évoque assez l'estime de l'écrivain pour le poète, et la raison pour laquelle ce centenaire est « intimidant », chose moins évidente aujourd'hui étant donné que le texte, publié plus tard dans *Préférences*, porte le titre raccourci « Un centenaire intimidant ». Pour Gracq, Rimbaud est l'un des rares poètes dont la tête dépasse les nuages<sup>113</sup>, le seul qui incarne encore sur la scène littéraire le registre de la prophétie<sup>114</sup>. Il est donc l'unique défenseur d'une écriture de la « nostalgie agressive »<sup>115</sup>, c'est-à-dire qu'il conçoit la poésie comme « poiésie »<sup>116</sup>, comme impulsion, comme une dynamique du changement, qui s'ancre dans l'avenir, et non dans le ressassement du passé.

Intimidant, ce centenaire l'est aussi pour Gracq parce qu'il « célèbre » la naissance d'un poète qui n'a finalement « jamais été près de nous »<sup>117</sup>. Les premières pages de l'hommage s'attachent en effet à décrire une attitude face à la littérature contre laquelle Gracq s'inscrit en faux ; celle qui consiste à amorcer au fil du temps un rapprochement de plus en plus intime avec « le défunt », une « complicité inavouable » doublée d'une « veulerie soudaine », pour reprendre les termes de l'auteur, qui ne peut qu'aboutir, à terme, à l'entrée du poète dans les « manuels de littérature » et les « recettes de basse cuisine »<sup>118</sup>. On reconnaît ici la verve gracquienne, rendue célèbre, par exemple, dans le pamphlet *La Littérature à l'estomac*, et toujours prompte à défendre une conception de la littérature aux antipodes des représentations que les prix littéraires et « la foire aux lettres »<sup>119</sup> véhiculent. Ce qui encourage l'écrivain à revendiquer :

Il est permis d'admirer avant tout en Rimbaud, après un siècle, l'homme qui garde

113 GRACQ (Julien), « Lettrines », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 183.

114 GRACQ (Julien), « En lisant en écrivant », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 671.

115 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 458.

116 Du grec ancien *poiésis*, qui signifie « action de faire », « création ».

117 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », *Préférence*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 928.

118 *Idem*.

119 Gracq est coutumier de cette expression, qui désigne péjorativement les jurys littéraires et les éditeurs qui conçoivent la Littérature comme une « marchandise ».



toujours merveilleusement ses distances, et le poète dont il ne vient guère à l'idée (c'est curieux) de se demander s'il "s'éloigne" ou non<sup>120</sup>.

Comme souvent, Gracq appelle à la retenue, et recommande de s'en tenir à la lecture de l'œuvre avant toute tentative de glose ou d'interprétation. Le risque est trop grand (et il est même sûrement trop tard, aujourd'hui) de voir Rimbaud s'institutionnaliser en stérile patrimoine de la littérature française.

Dans *Lettrines*, Gracq se lamente d'ailleurs de voir le poète catalogué en « poète fantaisiste », et accuse ouvertement la critique de cette simplification considérée par l'écrivain autant comme un sacrilège que comme une énième preuve de la vulgarisation portée par « la culture de masse » :

La catégorie de *poète fantaisiste*, fourre-tout des manuels de littérature, que les critiques meublent à coup de pavés de l'ours (on y a entassé parfois pêle-mêle Banville, Laforgue, Max Jacob, Apollinaire et même Rimbaud!) [...] <sup>121</sup>.

Là où les journaux, la presse, la critique, et le « tout petit monde » de l'institution littéraire s'empressent de célébrer le génial adolescent Rimbaud, Gracq rappelle que son œuvre est maltraitée justement par l'engouement médiatique, qui simplifie à outrance le « message » de sa poésie ; rien de tel en effet, pour aliéner l'héritage d'un auteur, qu'une flopée de critiques dithyrambiques, pressés de le faire accéder au statut d'emblème de la littérature française, si nécessaire à grand renfort de stéréotypes.

Ce propice rappel à l'ordre cède la place, dans la suite de l'hommage, à une définition gracquienne des attributs rimbaldiens, « mâle », « solaire », « torride », « identifiable à son crépitement sec et continu, sa déchirure bleu éclair d'arc voltaïque »<sup>122</sup>. Cette dernière comparaison relève d'un procédé métaphorique récurrent, par lequel Gracq n'aura de cesse, dans son œuvre, de décrire sa relation avec Rimbaud. On ne saurait en effet assez mettre l'accent sur la nature « électrique » de l'influence du poète sur l'écrivain ; tantôt, il est dépeint comme une « centrale électrique », comme le « conducteur intermittent de la foudre », et comme une « déchirure bleu éclair d'arc voltaïque », tantôt sa poésie est décrite comme une « aimantation », et son auteur comme celui qui « remagnétise », et dont le « rayonnement » et « l'impulsion »

120 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préférence, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 928.

121 GRACQ (Julien), « Lettrines », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 200.

122 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préférence, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 929.

« galvanisent ». Rimbaud anime, dynamise l'imagination de l'écrivain ; il est le passeur, qui « transmet », tel le courant électrique, le message d'une « poésie du devenir »<sup>123</sup>. Cette métaphore d'un mouvement caractérisé tant par le degré de son intensité que par sa brièveté ne peut qu'invoquer le pouvoir d'évocation de la poésie rimbaldienne, révélatrice mais dont la diffusion a été si brève – chose qui n'entrave en rien le rayonnement de son influence posthume.

La figure de style, outre qu'elle se décline en diverses isotopies émaillant l'œuvre gracquienne, apparaît également comme emblématique de la relation de l'écrivain avec le mouvement surréaliste – qu'on pense, par exemple, aux *champs magnétiques* de Breton et Soupault, ou aux études photographiques de Man Ray.

Malgré la vigueur de l'étincelle cependant, certains n'en restent pas moins obnubilés par son trop bref jaillissement, ce qui pousse Gracq à entamer le troisième mouvement de l'hommage, dans lequel il entreprend de se positionner dans l'éternel débat que constitue la question de savoir pourquoi Rimbaud s'est « retiré de la littérature ». L'écrivain y déclare qu'importe surtout le message de Rimbaud, et non son silence :

Quoi qu'il en soit, il semble que le temps vient où le silence de Rimbaud va passionner moins que l'assez bref moment où il a parlé – mais ce qui s'appelle parler – comme on n'avait jamais parlé avant lui [...]. Il y a des jours – quand on vient de relire les *Illuminations* ou la *Saison* – où on prend de l'humeur contre ces singuliers adorateurs de Rimbaud qui ne cherchent rien tant qu'à nous persuader que de son passage à travers la poésie, il ne reste que le *trou*. Tout de même ! Prenons garde tout de même, quand nous nous hypnotisons sur son silence, de ne pas oublier que la chose la plus sûre que nous sachions de lui est qu'il ne nous était pas encore né un tel poète de l'affirmation<sup>124</sup>.

La condamnation lancée par l'écrivain vise une critique vainement intéressée par le mystère du « suicide rimbaldien », considération souvent bien plus biographique que littéraire ; là où l'on a été tenté de regretter le « départ » prématuré d'un génie tout aussi prématuré<sup>125</sup>, où l'on a essayé dans un geste « exagérément revendicatif »<sup>126</sup>, de « demander des comptes au donateur »<sup>127</sup>, Gracq rappelle que l'évident refus de

123 RICHARD (Jean-Pierre), *op. cit.*

124 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préférence, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 929.

125 GRACQ (Julien), « En lisant en écrivant », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 555.

126 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préférence, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 929.

127 *Idem.*

s'expliquer devrait nous ramener au texte, c'est-à-dire à ce que Rimbaud nous a laissé de son bref passage. Il est d'ailleurs permis, pour clore définitivement le débat, d'avancer des raisons strictement matérielles, loin de la légende consacrée ; l'adieu rimbaldien à la littérature a été hyper mythifié, alors qu'il est l'étape conclusive logique d'un individu qui a refusé de jouer le jeu de l'institution – d'en respecter les codes – et qui se trouve dès lors isolé.

#### **4.2. *Un poète de l'affirmation***

Mais au-delà encore de la simple revendication d'un retour aux écrits rimbaldiens, l'extrait précité revêt une double fonction. Il est d'abord le témoin privilégié d'une conception singulière de la littérature, et, par conséquent, d'une réflexion sur l'histoire littéraire, qui demande ici à être développée. Il permet aussi, dans une large mesure, de concevoir le lieu d'une rencontre dont l'importance a souvent été mésestimée par l'exégèse. L'explication qui suit met ainsi en relief le premier des deux aspects d'une influence rimbaldienne que notre étude aura pour but de préciser.

Gracq, lorsqu'il décrit la poésie de Rimbaud, opère une dichotomie entre deux visions de la littérature. Il place d'un côté les poètes d'une écriture du ressassement, dont les textes immortalisent le sentiment d'une nostalgie, et qui sont donc logiquement tournés vers le passé. Il place de l'autre côté les poètes d'une écriture du pressentiment, dont les textes se font instrument de connaissance et de révélation, et qui sont donc tout aussi logiquement tournés vers l'avenir. Dans *Lettrines 2*, l'écrivain assigne à chaque camp son illustre représentant, en la personne de Chateaubriand pour l'écriture du passé, et de Rimbaud pour celle du futur :

La surimpression envahissante de ce qui a été sur ce qui est constitue le don mélancolique et pulpeux du vieillissement, qui est, autant qu'une décrépitude physiologique, un décryptement fantomatique du palimpseste que devient avec l'âge le monde familier. Chateaubriand l'a senti venir et s'y est complu plus vite qu'un autre : à partir de quarante ans toutes ses descriptions sont des *repeints* transparents au dessin premier. Rimbaud l'a rejeté de toutes ses forces dès qu'il a senti son approche (« Départ dans l'affection et le bruit neufs ») toute sa poétique est une rature radicale du *sédiment*, éidétique ou affectif<sup>128</sup>.

128 GRACQ (Julien), « Lettrines 2 », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 335.

Dans *La forme du passé chez Julien Gracq : écriture du temps et poétique du fragment*<sup>129</sup>, Patrick Marot, critique gracquien réputé, propose, sur la base de l'extrait précité, une explication de l'apparente contradiction d'une œuvre qui prétend articuler poétique du souvenir par l'imitation, et poétique de la rupture par l'invention. « Parfaitement contradictoires quant à leur implication de la temporalité »<sup>130</sup>, les œuvres des deux figures tutélaires que sont Rimbaud et Chateaubriand, « constamment relues et commentées par l'écrivain »<sup>131</sup>, situent les deux extrémités d'une écriture dont Gracq a tenté de trouver le juste milieu.

L'influence rimbaldienne est ici doublement témoin d'un style gracquien mêlant héritage et volonté de faire table rase, de par la présence de nombreuses références intertextuelles d'une part, de par la reprise du motif de la rupture d'autre part. Apparaît ainsi en filigrane la figure gracquienne d'un Rimbaud héraut d'une écriture de l'affirmation, pour qui la poésie est énergie du renouveau, et doit se vivre comme « pratique » apparentée à une démarche existentielle, selon l'analyse surréaliste mentionnée plus tôt.

Michel Murat, fin connaisseur tant de l'œuvre de Rimbaud que de celle de Gracq, développe plus avant la séparation entre les deux formes d'écriture, et porte l'analogie au niveau supérieur, sur le plan d'un spectre historique élargi, confrontant une poésie du « message » – dans le sens surréaliste, celui auquel Gracq se réfère – à un « sentiment du non ». Son étude, *Le Rimbaud de Julien Gracq*<sup>132</sup>, répertorie dans un premier temps quelques-unes des citations emblématiques de l'écrivain, avant de présenter dans un second temps une synthèse du premier aspect de l'influence rimbaldienne :

À la manière de leur auteur : distante, oblique, insistante, ces passages ont une valeur de manifeste. Ce qui en est l'enjeu, c'est la généalogie de la poésie moderne, c'est-à-dire du surréalisme, dans la lignée duquel, en dépit de ses singularités, Gracq lui-même se situe. À l'exemple de Jules Monnerot dont il aime citer *La poésie moderne et le sacré*, Gracq vers la fin des années 1940 identifie en effet la poésie moderne au surréalisme, et la relie directement à Rimbaud : "Par-dessus les eaux mortes du symbolisme, ce sont les émanations de son œuvre qui viennent fonder en réalité le milieu insolite où baigne la

129 MAROT (Patrick), *La forme du passé : écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris, Minard Lettres Modernes, 1999.

130 *Ibid.*, p. 109.

131 *Idem.*

132 MURAT (Michel), « Le Rimbaud de Julien Gracq », *op. cit.*

poésie de notre temps". [...] Valoriser le silence de Rimbaud, ou comme le dit Gracq plus expressivement, le *trou* dans la poésie plutôt que le passage à travers elle, c'est prendre le parti de Mallarmé, et donc tirer par un contresens délibéré Rimbaud vers le "sentiment du non" (dont Sartre est le héraut). [...] Face à cela Rimbaud incarne la modernité authentique, qui est puissance d'affirmation et manifestation d'énergie "incorrupible"<sup>133</sup>.

Michel Murat énonce ici qu'au-delà des préférences littéraires de Gracq, ses références à Rimbaud, explicites ou non, permettent d'asseoir une conception propre du rôle de la littérature, qui se définit par sa capacité à insuffler une dynamique de la pensée propice au changement. D'où son « humeur » à l'encontre des considérations réductrices qui dénaturent les textes rimbaldiens, et sa hantise des études critiques dont la seule raison d'être ne réside que dans l'approvisionnement d'un très gourmand « marché littéraire ».

Le lien entre Julien Gracq et le poète s'avère ainsi réappropriation de l'ambition rimbaldienne, et recherche d'une « vraie vie »<sup>134</sup> qui, « absente » chez l'auteur d'*Une saison en enfer*, n'en est pas moins « ailleurs » chez l'écrivain ; son œuvre reflète de la sorte la vision d'une littérature capable non seulement d'échapper à la « rugueuse réalité », mais aussi et surtout de la transformer. L'explication de Michel Murat rappelle en somme que cette conception de l'acte même de l'écriture n'est que l'aboutissement logique d'une lutte engagée dès la publication de *La Littérature à l'estomac*, et qui s'attache malgré l'époque et ses tendances, à travers le refus du prix Goncourt et le non massicotage des livres, à réintroduire dans notre société la figure de l'écrivain « messager », penseur et architecte de la vie humaine.

Ce commentaire laisse se profiler les contours du premier aspect de la rencontre littéraire entre Gracq et Rimbaud ; celui d'une tonique et puissante revendication du message de la « voyance », et donc, par conséquent, celui d'un retour aux textes du « poète de l'affirmation ».

133 MURAT (Michel), « Le Rimbaud de Julien Gracq », *op. cit.*, p. 322.

134 RIMBAUD (Arthur), « Délires 1, Vierge Folle, L'époux infernal », *Une saison en enfer, Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 259-262.

### 4.3. *Le conducteur intermittent de la foudre*

Sitôt définie la première caractéristique essentielle du Rimbaud gracquien, l'auteur s'empare d'une autre de ses formules<sup>135</sup>, pour la remodeler en une citation plus personnelle ; « C'est très vrai, c'est oracle ce que je *dis* »<sup>136</sup>. La légère modification – « certain » devient « vrai », et la disparition d'une virgule entre « oracle » et « ce » – apporte au passage le ton arrêté d'une vérité. La phrase en tant que telle fait écho au rôle prophétique de « messenger » que s'attribue Rimbaud selon Gracq. L'identification entre les deux auteurs, ou, du moins, le sentiment d'une filiation est d'ailleurs on ne peut plus présente lorsque l'écrivain déclare ; « Il me semble à peine que c'est moi qui souligne ». Il fait en réalité allusion au « *dis* » de la citation, écrit en italique, comme pour signifier son importance, selon le procédé consacré<sup>137</sup>, et accentue ses propres propos, lorsqu'il mentionnait que personne n'avait jamais parlé comme Rimbaud. Comprendons par là qu'il en va de ses paroles comme de celles de l'alchimiste de la poésie, dont le « Verbe » est capable de transcender la réalité. L'écrivain continue l'hommage, en décrivant Rimbaud comme celui qui s'est « borné à *transmettre* »<sup>138</sup>. Cette formule inaugure la détermination du second aspect du lien entre Gracq et le poète, qui s'apparente à une impulsion, ou encore à une influence brève mais fertile.

L'auteur poursuit, en filant la métaphore de l'électricité, et dépeint le mouvement qui l'emporte à la lecture des *Illuminations* ; il le compare à celui du courant d'une lampe qui éclaire, et dont la lumière disparaît instantanément lorsque la prise est débranchée. L'image est on ne peut plus éloquente, et joue bien sûr avec le titre du recueil de poèmes, et le rôle de son « message » censé éveiller la conscience à un autre monde.

135 RIMBAUD (Arthur), « Mauvais sang », Une saison en enfer, *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 247-253.

136 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préférence, *Œuvres complètes, Tome I, op. cit.*, 1989, p. 930.

137 Il y a chez Gracq un usage très codifié de l'italique, sur lequel il revient d'ailleurs dans l'essai sur André Breton, et qui s'apparente fortement à une « réappropriation » du mot. Le procédé vise à désigner au lecteur qu'il se trouve devant un terme faisant partie intégrante de l'idiolecte de l'écrivain, et qui donc revêt une signification propre ; en outre, Gracq précise que l'italique lui permet de mettre en exergue le « point focal » autour duquel sa pensée a gravité pour construire le texte, et que cet usage typographique s'apparente à une « clé de lecture ».

138 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préférence, *Œuvres complètes, Tome I, op. cit.*, 1989, p. 930.

Mais, les poésies de Rimbaud, même posées sur la table de chevet, ne quittent jamais vraiment tout à fait les pensées de Gracq ; car Rimbaud « y est, y est toujours »<sup>139</sup>. C'est que, par l'entremise d'une énigmatique résurgence, les mots du poète viennent hanter l'esprit de l'écrivain, et jusque dans ses écrits, on en retrouve la trace obsédante. Nous le verrons, de part et d'autre de l'œuvre gracquienne, des phrases apparaissent, ou, plutôt, réapparaissent ; ces souvenirs littéraires deviennent citations gracquiennes, par un lent procédé d'appropriation. Et, souvent, ces réminiscences rimbaldiennes, outre qu'elles s'enracinent profondément dans le texte, et que leur influence implicite pourra être relevée à différents endroits, s'avèrent la substance originelle de l'écriture, l'inspiration primordiale qui donne naissance à l'œuvre.

Ce caractère fécond, propice à la création, qui évoque évidemment la nécessité chez Gracq de lire pour écrire, selon la métaphore précitée de « l'épais terreau », est renforcé dès lors qu'il s'agit de Rimbaud, dont la prégnance au sein du texte est explicitée tant par l'intertextualité que par les thématiques, et les réflexions philosophiques générales développées dans les diverses intrigues. La force du message rimbaldien, c'est donc sa capacité à inspirer ; tel est le second aspect du lien qui rassemble Gracq et Rimbaud.

La toute fin de ce texte écrit en l'honneur du poète confirme, dans une métaphore très mythifiante de « l'homme aux semelles de vent »<sup>140</sup>, à la fois la force et la fulgurance du Verbe rimbaldien, qui illumine les ténèbres ; « Nous sommes nombreux à qui suffit – même serti de nuit obscure – le conducteur intermittent de la foudre »<sup>141</sup>.

Julien Gracq, dans cet ultime hommage, parfait la métaphore électrique. Rimbaud est celui qui transmet l'éclair de génie, le passeur qui relie notre monde et l'autre, dans lequel l'écrivain s'immerge de temps en temps, guidé par son modèle. L'adjectif « intermittent » vient rappeler cependant que l'étincelle n'est pas éternelle, et qu'il convient de la saisir, ce à quoi Gracq s'attachera tout le long de son œuvre, pour « continuer à voir ».

Ainsi sont ébauchés les deux grands aspects d'une relation dont les effets restent encore à étudier, et que l'exégèse a relevée sans toutefois l'interroger plus avant. Les

139 Nous faisons ici référence, comme Julien Gracq dans l'extrait, au poème « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur... » de Rimbaud (*Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 230-231.)

140 Il s'agit du surnom que Paul Verlaine donnait à Arthur Rimbaud.

141 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préférence, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 930.

analyses qui suivent tenteront d'explorer les manifestations de ces deux versants de l'influence que sont l'affirmation du message rimbaldien d'une part, et la source d'inspiration intarissable qu'il constitue pour l'écrivain d'autre part. Une première étude aura donc pour but d'illustrer la réappropriation du projet du « voyant » à travers un vaste intertexte rimbaldien, ce au cœur du roman *Un beau ténébreux*. Une seconde étude aura pour objectif, quant à elle, d'exemplifier le souvenir et la résurgence d'images typiquement associées aux poésies de Rimbaud, et qui servent à l'écrivain de tremplin, de seuil à la rêverie poétique. Cette seconde étape puisera sa matière dans le recueil de poésie *Liberté Grande*, en particulier dans son texte liminaire.



## Chapitre 5. *Un beau ténébreux*, ou le projet rimbaldien

### 5.1. *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. Elle s'enthousiasme pour ce « roman des astres et de la catastrophe »<sup>142</sup>, qui raconte « l'histoire d'une fascination »<sup>143</sup>, et dont « il est impossible de sortir indemne »<sup>144</sup>. Bien que Gracq n'accède vraiment à la notoriété qu'après la parution du *Rivage des Syrtes*, *Un beau ténébreux* impose à son public de lecteurs fidèles 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. L'œuvre dénombre une impressionnante quantité de citations, dont sept spécifiques à la personne et à l'œuvre d'Arthur Rimbaud. Si chez Gracq, la profusion des sources littéraires participe d'une richesse culturelle, dans laquelle puisent les protagonistes pour discuter et argumenter, il apparaît que les références rimbaldiennes présentent une influence plus essentielle, 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 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

142 BOIE (Bernhild), Présentation et critique du roman *Un beau ténébreux* sur le site de l'éditeur José Corti, consulté le 12 mai 2015, URL: <http://www.jose-corti.fr/titresfrançais/un-beau-tenebreux.html>

143 *Idem*.

144 FOUCHET (Max-Pol), « Les lettres françaises (7 avril 1945) », Présentation et critique du roman *Un beau ténébreux* sur le site de l'éditeur José Corti, consulté le 12 mai 2015, URL: <http://www.jose-corti.fr/titresfrançais/un-beau-tenebreux.html>

apparaissent déjà – en 1945 – les prémises 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.

Notre étudierons l'œuvre dans le respect de sa chronologie narrative ; prologue, corps du texte, et épilogue. Cependant, il nous a parfois semblé plus pertinent de convoquer les citations dans un ordre différant de celui de la narration, ce afin d'assurer la cohérence de notre propos, qui suppose une lecture de l'œuvre tant attentive qu'éclairée, et qui, par conséquent ne s'embarrasse pas de ménager la dynamique propre aux évènements de l'intrigue. Comme mentionné dans l'analyse du corpus, nous avons décidé de consacrer une part importante de notre étude à l'examen de ce roman, étant donné sa richesse et son caractère démonstratif dans le domaine d'étude qui est le nôtre. Enfin, nous avons agrémenté notre exégèse de multiples citations, tant dans un souci d'efficacité et de clairvoyance 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 évènements qui prennent place durant l'été.

Avant d'entamer l'analyse proprement dite, voici la liste chronologique et exhaustive des références à Rimbaud dans *Un beau Ténébreux*:

- p. 107 : « J'avais travaillé avec enivrement à cette étude sur Rimbaud : il me semblait que je distinguais parfaitement à quel ténébreux lacis 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 ».
- 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 ».

## **5.2. *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 provoque la guerre malgré lui, lassé justement d'attendre. À chaque fois, 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 maintenir Gérard 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. »

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 si tentant de se « *prêter au jeu* »<sup>145</sup>. Les mots sont en italiques dans le texte, comme l'est le verbe « *découvrir* » ; comme nous l'avons spécifié, Julien Gracq a emprunté à André Breton ce procédé, qui vise à situer le point focal de la pensée, l'endroit où elle prend ses racines. Outre la thématique du désœuvrement et de l'attente, le prologue fonde l'autre ambiguïté du roman ; l'autoréférentialité.

L'auteur n'aura de cesse, pendant toute la durée du récit, et nous y reviendrons en détail, 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 ». Cette expression appelle un commentaire ; chez Gracq, elle symbolise le pouvoir latent des éléments à tout moment et en tout lieu, et 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

145 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 100.

le monde, la pénétrante lucidité du « voyant ».

Le jeu d'échec<sup>146</sup>, qui apparaît de façon récurrente dans l'œuvre de Julien Gracq, fait régulièrement office de métaphore de cette puissance « occulte ». Ainsi la première conversation sérieuse entre Gérard et Allan découle-t-elle d'une partie d'échec, jouée de main de maître et remportée avec fulgurance par le second, malgré l'expérience et le talent manifeste du premier. Et le beau ténébreux d'exposer par la suite une théorie dont il prétend qu'elle est transposable du jeu à la réalité :

On peut ressentir, il me semble, le monde comme ce carré d'hiéroglyphes d'un problème d'échecs où un mécanisme secret est enseveli, dissous dans l'apparence – où un certain foyer découvert bouleverse pour l'esprit la puissance des pièces, la perspective des cases, comme un coup donné dans un kaléidoscope. Il suffit de poser la pièce sur cette case que rien ne désigne pour que tout soit changé. Vue d'un certain angle, il y a là une opération absolument magique. La démarche de l'esprit qui compose à grand-peine un monde fermé uniquement pour y rendre son *efficacité* à un coup de baguette magique est d'ailleurs quelque chose d'extrêmement révélateur. Il s'agit d'un monde suspendu, aux apparences brouillées, dont l'*existence* même, l'armature, à y regarder de plus près, ne tient qu'à la révélation qui s'y embusque<sup>147</sup>.

Allan incarne le savant pour qui le secret n'est plus ; au-delà du pressentiment, son savoir lui confère le pouvoir de donner à la réalité une nouvelle impulsion, de déclencher en elle la « puissance latente ». Sa capacité à prévoir à l'avance les déplacements les plus cruciaux lui donne le don de prescience. Et cette prédisposition, étendue à tous les domaines, confère à Allan le rôle parfait de chef d'orchestre, d'homme fin et calculateur, qui met en place le spectacle de sa propre mort en se jouant de ses acteurs, qui croient assister au spectacle d'un ingénieux farceur. Cette fonction ne peut que renvoyer au caractère fatal des intrigues gracquiennes, faisant d'Allan le héros gracquien par excellence. Que ce soit en littérature, au jeu d'échec, ou avec les jeunes gens de l'hôtel des Vagues, le beau ténébreux est omniscient et se joue avec délectation d'un Destin qui n'a plus prise sur lui. Et c'est évidemment aux pouvoirs de son personnage que renvoie le prologue en évoquant « la toute puissante réserve des

146 Dans « *Un beau ténébreux* ou le rêve du médium », Marginales, n° 134, paru en octobre 1970, p. 64, Jacques Crickillon écrit à propos du jeu d'échec chez Gracq ; « Le monde est conçu d'après un dualisme apparences-essences, mais les apparences comportent des points névralgiques, des nœuds signifiants où l'immuable, "la merveille" se révèle ; le monde est comme un échiquier ; Allan est le joueur qui sent "ces relations secrètes de case en case qui sommeillent sur l'échiquier, cette puissance latente qui dort dans chaque pièce". Être supérieur, en proie à l'aridité du savoir, Allan ne peut pourtant triompher de la vie qu'en forçant les autres, les aveugles, à reconnaître les règles du jeu [...] ».

147 GRACQ (Julien), « *Un beau ténébreux* », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 145.

choses ».

Mais laissons ici cette digression sur le jeu d'échec, dont les enseignements s'avèreront plus utiles lorsque nous aborderons les qualités d'Allan, et revenons-en au prologue. Comme l'épilogue, celui-ci 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.

### **5.3. 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 lacis 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*<sup>148</sup> .

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 évènement 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 évènements qui suivront inéluctablement dans les prochaines pages du journal.

148 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 107.

Ainsi l'arrivée d'Allan est-elle maintes fois annoncée, comme en témoigne un souvenir que Christel confie à Gérard ; alors qu'elle voyage en train, d'Angers à Nantes<sup>149</sup>, la nuit, et seule, la jeune femme « parle à son propre cœur »<sup>150</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<sup>151</sup>.

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 cela 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 légendaire. Allan « le prophète » va en effet « illuminer » les estivants de l'hôtel des vagues, et les compromettre dans un « ténébreux lavis de rumeurs », qui rappelle assez le titre du roman, et le surnom de son héros.

La fascination qu'il 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 énoncés, et son héros est assimilé à un « nouveau Rimbaud »<sup>152</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

149 Il s'agit de la région où l'écrivain aime se retirer, et dont il affectionne particulièrement les paysages.

150 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. Notons par ailleurs que tout l'épisode de la « comète » repose sur un souvenir personnel de l'auteur, selon Bernhild Boie (1192)

151 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 113.

152 AMOSSY (Ruth), « Un procédé du récit réfléchi : Les allusions à Rimbaud dans un beau ténébreux », *op. cit.*, pp. 479.

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)<sup>153</sup> .

On eut été curieux de lire par la suite l'explication promise, mais elle n'existe pas. 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* » est le titre d'une revue française fondée en 1864, bimensuelle et pourvue du sous-titre « Trouvailles et curiosités » ; elle est constituée de questions et de réponses sur divers sujets principalement 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 de génie, 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

153 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 114.



dépérissement globale 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 »<sup>154</sup>. 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 »<sup>155</sup>. Le narrateur décide finalement de rester, pressentant la survenue d'un évènement majeur, poussé par « une inexplicable curiosité ».

Le propos, issu d'un livre dans le livre, c'est-à-dire, du journal intime de Gérard d'abord et de l'œuvre de Gracq ensuite, a de quoi faire sourire de par son contenu paradoxal. Et 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 « Un procédé du récit réfléchi : les allusions à Rimbaud dans " Un Beau ténébreux " », 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, « jeune universitaire »<sup>156</sup>, 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 littérature, comme objet de promotion sociale. Ce qui

154 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 121.

155 *Ibid* p. 123.

156 Rien n'indique qu'il s'agisse réellement d'un jeune universitaire. Il s'agit d'une interprétation de Ruth Amossy.

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>157</sup>.

Rimbaud le littéraire, 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, pour reprendre la formule de Michel Murat, n'est pas celui des cours d'histoire de la littérature ; il s'agit du Rimbaud 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 rimbalienne, 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. On pourrait dire, en prenant le risque de verser dans le cliché, qu'il faut « vivre » la littérature. Lorsqu'il déclare que cette dernière 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 ».

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 »<sup>158</sup>, dès lors qu'Allan exerce sur lui une attraction « sans échappatoire ». Au détour des pages du

157 GRACQ (Julien), « La Littérature à l'estomac », Notice, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 1317.

158 153 Il s'agit d'une autre de ces expressions qui augurent d'une catastrophe est inéluctable.

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 Ruth Amossy, lorsqu'elle décrit le narrateur en proie à la tentation « (des fleurs) du mal ».

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 », 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.

#### **5.4. *La transfiguration***

Venons-en maintenant au cœur de l'intrigue, qui voit Allan s'imposer comme le très 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 désintérêt, 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 très grande pénétration d'esprit, prend l'initiative de réaliser une sorte de « fiche de

police »<sup>159</sup> à l'adresse de Gérard, décrivant ainsi Allan sous ses différents aspects. L'ami d'enfance du protagoniste y entreprend le récit de « quelques souvenirs, quelques pensées et quelques prophéties » ; la formulation est assez éloquente. Entre autres détails, il est dit de monsieur Murchison qu'il dispose, encore adolescent, d'une culture si particulière que Rimbaud n'a « guère plus de secret pour lui ».

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 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 des « motifs inconnus », mais il lui faut reconnaître, finalement, qu'Allan affirme une « volonté arrêtée de s'identifier à celui que [Gérard] s'était en toute modestie contenté de lire<sup>160</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<sup>161</sup> ».

Et, un peu plus loin ; « [...] je vous l'avoue, je pars parce que j'ai *peur* ». Ce que l'ami d'enfance redoute, c'est que le beau ténébreux soit « mal protégé contre d'obscurs dangers », déclaration qui sonne comme un énième et sinistre présage.

159 Cette présentation d'Allan, qui se fait par l'intermédiaire d'un ami, accentue le caractère « légendaire » du beau ténébreux, dont on apprend par un récit « secret » qu'il s'est déjà illustré par de nombreux « exploits ».

160 AMOSSY (Ruth), « Un procédé du récit réfléchi : Les allusions à Rimbaud dans un beau ténébreux », *op. cit.*, pp. 475.

161 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 142.

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 dans mon esprit qu'il est un point en lui d'où tout se découvre, un certain levier qui donne prise sur lui »<sup>162</sup>. 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 »<sup>163</sup>. 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<sup>164</sup>.

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 »<sup>165</sup>.

162 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 147.

163 La « merveille » et le « merveilleux » sont des motifs typiquement surréalistes, que Gracq reprend souvent dans ses œuvres.

164 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 148.

165 *Idem*.

Cet acte, auquel nous consacrerons la fin de notre analyse, sera le suicide du beau ténébreux, magistrale consécration 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 » de la lettre dite 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<sup>166</sup>.

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 renait 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 divers commentaires sur les poésies de Rimbaud, évoque à propos du fameux « je est un autre » une « mise à distance allégorique et théâtrale »<sup>167</sup> du sujet de l'énonciation lors de l'écriture, qui correspond au

166 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 214.

167 COMBES (Dominique), *Arthur Rimbaud, Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2004, pp. 18-22.

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>168</sup> ».

### **5.5. 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 », dont les *Illuminations* avaient perçu le secret. 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

168 AMOSSY (Ruth), « Un procédé du récit réfléchi : Les allusions à Rimbaud dans un beau ténébreux », *op. cit.*, p. 475.

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 démiurge, 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<sup>169</sup>», alors « la poésie n'est plus que littérature, et le divin voleur de feu un littérateur<sup>170</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* »...

L'assimilation des personnages d'*Un beau ténébreux* à des comédiens relève d'une vaste isotopie de la dramaturgie, sur laquelle il convient de revenir ici quelques instants. Nous avons mentionné plus haut que les balcons de l'hôtel donnaient à voir le spectacle de la plage, tels les gradins d'un antique théâtre. Le passage qui suit résume on ne peut mieux l'enjeu d'une construction de traits parallèles entre la plage de Kerantec et les planches que toute personne rêve un jour « de brûler » :

Accoudé à ma fenêtre, cet après-midi, je prenais pour la première fois conscience de ce qu'il y a d'extraordinairement théâtral dans le décor de cette plage. [...] Et puis il y a cette optique particulière : comme au théâtre, tout est fait pour que de chaque point on puisse voir également partout. Gradins d'un Colisée rangés autour de quelque naumachie. Je trouve à cette remarque banale soudain je ne sais quoi d'insolite et d'exaltant. Je cherche à cette courbe parfaite un centre géométrique, le moyeu brûlant où convergent les rayons de cet hémicycle, quoi donc encore ? le geste hiératique d'officiant, le sacerdoce soudain

169 AMOSSY (Ruth), « Un procédé du récit réfléchi : Les allusions à Rimbaud dans un beau ténébreux », *op. cit.*, p. 476.

170 *Idem.*



qu'assume malgré lui au cirque un simple tueur de taureaux, quand il est venu, à pas lents de sacrificateur, s'embraser au foyer de cette immense lentille, et qu'une seule flamme où se résout la vie à sa tension suprême purifie et délivre d'un coup dix mille cœurs<sup>171</sup>.

Les éléments du prologue et le « pressentiment à outrance » de Gérard sont confirmés par l'arrivée d'Allan et de Dolorès, décrits comme des tragédiens imposant un silence lourd de sens dans tout l'hôtel. Quelques pages plus tard, le narrateur comprend que le lieu de villégiature servira d'arène au sacrificateur qu'est Allan, et que tous assisteront à la lutte acharnée ;

En me penchant j'ai aperçu juste au-dessous de ma fenêtre Christel qui, elle aussi accoudée à son balcon, regardait la plage. Je suis sûr, sûr de toute certitude, que c'était *lui* qu'elle cherchait des yeux – lui toujours l'un d'entre ces mille points noirs, tentation et tourment perpétuel pour un œil que tout ramène à sa question essentielle [...]<sup>172</sup>.

Chez Gracq, on note la récurrence d'un schéma narratif consistant en l'insertion d'un ou plusieurs personnages au sein d'un groupe préconstitué, dont les hiérarchies vont être redéfinies à l'aune des nouveaux arrivants. Peu à peu, le groupe originel se délite, les façades et les illusions s'estompent, et la réalité des caractères s'impose à tous, sous l'impulsion d'un personnage à l'allure prophétique. Il faut voir dans ce schéma l'influence manifeste du romantisme allemand, et surtout, des *Affinités électives* de Goethe, œuvre régulièrement citée par l'auteur. Cette influence est à mettre en rapport avec le caractère inéluctable des relations entre les personnages, et des événements qui en découleront. Ici, l'entrée en scène du couple a bouleversé la hiérarchie entre les différents protagonistes, et Christel se retrouve au même niveau que Gérard, en admiratrice d'Allan. Le beau ténébreux – *lui* – est pour l'instant le seul combattant du cirque de l'hôtel des Vagues, mais il ne tardera pas à faire des émules. De fait, Allan est le seul maître de l'intrigue, il arrive à Kerantec et sait qu'il mettra en œuvre son projet fou. Les incessantes références au théâtre ne peuvent qu'accentuer l'impression qu'un drame doit et va avoir lieu. L'assimilation à une triple fonction; elle permet de conférer à Allan le rôle de « roi de théâtre », en même temps qu'elle instaure une œuvre dans l'œuvre, dont Murchison serait l'auteur. Son pouvoir de fascination lui permettrait, tel un chef d'orchestre des « harmoniques fondamentales », de mener un à un les acteurs de la pièce.

Mais surtout, le rapprochement permet d'engager le roman dans la thématique de

171 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, pp. 131-132.

172 *Ibid.*, p. 132.

la prescience. Chez Gracq, la prédestination a un rôle très important ; dans *Au château d'Argol* déjà, « les journées sont pleines de présages », et « les conversations, obscurément dirigées ». Le caractère inéluctable des événements qui vont prendre place ressort d'autant plus que tout est écrit, exactement comme dans le scénario d'une pièce de théâtre. Et c'est cela, qu'attendent les protagonistes ; qu'enfin la clé de l'acte final leur soit révélée. Ici, chacun pressent le drame, le journal de Gérard est rempli de ces étranges intuitions, mais personne ne pense réellement à l'empêcher, tellement l'enchaînement des « accidents » est inévitable et dépasse l'entendement. Est-il besoin d'ajouter que le seul qui détient le secret de l'enchaînement est Allan, incarnation rimbaldienne par excellence ?

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 ». *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 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'acheminent 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>173</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

173 AMOSSY (Ruth), « Un procédé du récit réfléchi : Les allusions à Rimbaud dans un beau ténébreux », *op. cit.*, pp. 477.

Gérard. Mais il n'y a pas de malentendu, en réalité, lorsque monsieur Murchison 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 »<sup>174</sup> de Vigny, comme pour annoncer avec flamboyance l'imminence de l'acte fatal. 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.

174 Dans le poème de Vigny, deux jeunes amoureux qui veulent en finir avec la vie s'en vont en week-end à Montmorency. Au bout du week-end, ils se tuent ensemble. Il s'agit là d'une mise en abyme, qui annonce le suicide d'Allan et de Dolorès, et résume le noyau de l'intrigue.

## 5.6. *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<sup>175</sup> ». 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 »<sup>176</sup>. Plus que les termes, l'absence totale de référence nous interpelle ; la phrase, tirée d'*Alchimie du Verbe*<sup>177</sup>, 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<sup>178</sup> ». 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

175 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 239.

176 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 175.

177 RIMBAUD (Arthur), « Délires II, Alchimie du verbe », Une saison en enfer, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 263-269.

178 *Ibid.*, 263.

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* » ; 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 ».

### ***5.7. Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie*<sup>179</sup>**

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 monsieur Murchison 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 qu'ont prise les 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

179 RIMBAUD (Arthur), « Les ponts », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 300.

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. Venons-en désormais à la conclusion proprement dite. 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 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 Gérard, le narrateur, qui agrmente ses commentaires et ses récits d'une prodigalité littéraire remarquable, on constate qu'Allan se joint à lui lorsqu'il s'agit de Rimbaud ; même Grégory prend part à la très 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 place à Kerantec et dans ses environs. Comme Gérard, ils sentent que se prépare quelque catastrophe, due sûrement « au pire des concerts de parfums terrestres ». 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 trois grands enseignements de cette minutieuse analyse ; dans un premier temps, il n'est plus possible de filtrer l'influence rimbaldienne à travers le prisme tentaculaire du surréalisme. Certes, ce dernier a, en tant que mouvement artistique et littéraire, suscité bien des vocations d'écrivains, en sortant des ténèbres de l'indifférence un grand nombre d'auteurs dont la littérature française, par la suite, n'aura de cesse de se réclamer. Mais il n'est pas exact d'affirmer que Julien Gracq a « rencontré » pour la première fois Arthur Rimbaud dans le cadre de ses lectures surréalistes, encore moins que ne l'est l'assertion selon laquelle l'auteur ne connaît du poète que les aspects mis en lumière par André Breton. Les écrits non-romanesques de Gracq, auxquels nous consacrons la suite de notre travail, attestent (eux-aussi) assez de l'intérêt prononcé de l'auteur pour l'intégralité de l'œuvre du poète, et démontrent une lecture tant assidue que passionnée. La critique gracquienne étant, avec plus de cinquante ans de recherche, extrêmement bien fournie, on ne peut que s'étonner de constater que tant de critiques se soient penchés sur les accointances surréalistes de Gracq, sans jamais considérer le discours poétique de Rimbaud en lui-même, comme pouvant être une source d'influence potentielle.

Dans un second temps, notre analyse 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>180</sup> ». Nous reviendrons plus tard, dans une autre partie du corpus, sur cette vision de Rimbaud typiquement gracquienne, qui fait du voyant un « poète de l'affirmation »<sup>181</sup>.

Dans un troisième temps enfin, 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. Comme nous le mentionnions dans les prolégomènes, 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>182</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>183</sup>, alors qu'Allan jouerait le rôle du

180 GRACQ (Julien), « En lisant en écrivant », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 698.

181 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préface, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 929.

182 PERRIN (Dominique), *op. cit.*, p. 284.

183 GRACQ (Julien), « La Littérature à l'estomac », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 524.

« poète divin dont la tête dépasse les nuages »<sup>184</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<sup>185</sup>.

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.

184 GRACQ (Julien), « Lettrines », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 183.

185 En référence au quartier des Éditeurs à Paris.

## Chapitre 6. *Liberté grande*, ou l'impulsion rimbaldienne

### 6.1. *Un prologue en guise d'héritage*

Publié dans sa première édition en 1946, *Liberté grande* est l'unique recueil de poésie de Julien Gracq. Ce dernier doit alors sa réputation à ses deux premiers romans, *Au château d'Argol* et *Un beau ténébreux*. Entre la première et la seconde publication s'installe un vide de presque sept années, dû à la guerre, puis à l'internement de Louis Poirier dans un camp de prisonniers. C'est dans cet intervalle que vont naître les premiers poèmes en prose de *Liberté grande*, que l'auteur destine d'abord à l'anonymat le plus total. Ce n'est finalement qu'après le succès de son second roman qu'une première édition, regroupant une quarantaine de textes, sera proposée chez Corti.

Ce statut d'intermédiaire, d'œuvre de transition d'un roman à l'autre, a souvent valu à *Liberté grande* d'être considéré par la critique comme une parenthèse originale, « un heureux mais passager détour dû aux hasards de la route »<sup>186</sup>. Rien n'est moins vrai, comme en témoignent la genèse et la composition du recueil, ainsi que ses trois éditions successives, qui, en tout, s'échelonnent sur presque dix ans. On distingue en effet trois étapes essentielles dans la constitution de l'œuvre que nous connaissons aujourd'hui sous sa forme « achevée ». Un premier ensemble, contenant la majeure partie des poèmes composant le recueil, et constitué des écrits des années 1941-1943, s'étend de « Pour galvaniser l'urbanisme » à « La Vallée de Josaphat » ; c'est celui qui paraît en 1946. Un second rassemble six autres textes, de « Paris à l'aube » au poème « Les hautes terres du Sertalejo » ; celui-ci s'apparente d'abord à un recueil autonome, désigné sous le titre « La Terre habitable », avant d'être ajouté à la première édition de *Liberté grande*, en même temps que « La Sieste en Flandre Hollandaise » en 1958. C'est ce dernier texte ainsi que les poèmes « Gomorrhe » et « Aubrac », qui forment le troisième et dernier ensemble du recueil, publié sous cette forme en 1969. Ils sont généralement regroupés de la sorte à cause de leur statut un peu à part ; « Gomorrhe » est écrit en 1957, « Aubrac » en 1963. Le premier sera joint dans un premier temps à l'édition de 1958, à la fin de « La Terre habitable », pour des raisons certes étrangères à la volonté de l'auteur ; cet ajout malheureux, qui nuit à l'homogénéité du recueil de la seconde

186 GRACQ (Julien), « Liberté grande », Notice, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, pp. 1209-1210.

édition sera finalement annulé, et « Gomorrhe » sera plus logiquement placé entre « La Sieste en Flandre Hollandaise » et « Aubrac ».

Ce bref historique du recueil illustre assez sa complexité compositionnelle ; la publication originelle a été augmentée au fil du temps, et les poèmes ont quant à eux été déplacés de part et d'autre de l'ensemble, ce afin de structurer au mieux l'œuvre dont nous disposons aujourd'hui. Soulignons par ailleurs que d'autres textes au statut particulier, tels « Éclosion de la pierre » écrit en 1945, « Cauchemar » écrit en 1947, ou encore « Prose pour l'étrangère » écrit en 1952 – textes que l'édition de la Pléiade range en « appendice » – se caractérisent par la volonté affirmée de ne faire corps avec aucun autre écrit, préférant l'état de texte solitaire. Cette spécificité ne peut que contraster avec des textes comme « La Sieste en Flandre Hollandaise » et « Gomorrhe », dont Gracq a manifestement voulu qu'ils soient présents dans le recueil de *Liberté grande*, attestant encore un peu plus d'une réflexion structurante, prenant place sur toute la durée de la rédaction des poèmes en prose.

L'ostracisation un peu rapide et simpliste que nous évoquions précédemment ne pouvait que conduire par la suite à une catégorisation réductrice, ce qui nous amène à une seconde problématique, qui est celle de l'influence surréaliste. Comme dans le cas d'*Un beau ténébreux*, on constate la prédominance d'exégèses focalisées sur une interprétation très homogénéisante, conférant au surréalisme un rôle moteur dans l'élaboration des poèmes en prose de *Liberté grande*. Ce qui est vrai pour des textes comme « Salon meublé » ou « Unité originellement synthétique de l'aperception » ne l'est cependant pas d'office pour les autres. Si « Pour galvaniser l'urbanisme », texte sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, est lui-même porteur de cette influence, il n'est pas pour autant « dirigé » du début à la fin par une thématique surréaliste (et quand bien même ce serait le cas, il faudrait encore parvenir à identifier précisément ce qui tient de l'influence du mouvement et l'apport personnel de l'auteur lui-même).

Gracq a eu plusieurs fois l'occasion de mentionner son attachement au surréalisme, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à sa relation au mouvement, mais la « dilution » et la « contamination » de cet « état d'esprit » ne peuvent être seules responsables de la conception des images véhiculées dans *Liberté grande* ; on a parfois l'impression que l'écrivain est dépossédé de sa création en faveur du courant artistique qui l'aurait inspiré... Il ne s'agit pas toutefois de réfuter ici

l'empreinte des uns et des autres sur l'écriture ; le problème tient surtout à ce que la description d'une influence surplombante occulte conséquemment l'existence d'autres influences tout aussi déterminantes, et donc entrave une réflexion de fond sur l'œuvre.

Ainsi le prologue de *Liberté grande* a-t-il souvent été éludé, ou passé sous silence, comme n'étant que la relique d'une inspiration surréaliste. Ce constat certes réducteur trouve pourtant un écho dans nombre d'analyses qui se libèrent rapidement de l'exergue, en le traitant comme une simple citation, alors que la mention même d'un poème de Rimbaud, à un endroit aussi crucial, ne peut qu'en faire la « centrale électrique »<sup>187</sup> qui donnera son énergie, son impulsion au recueil. L'absence de préface, et de tout texte liminaire qui permettrait de définir clairement une esthétique ou une orientation poétique semble d'ailleurs confirmer cette analyse ; le refus de tout discours théorique, de toute description programmatique fait place à une citation qui est bien plus que la reprise de quelques phrases. Il s'agit donc de distinguer la dédicace ou l'aphorisme qui précède un texte de la réappropriation d'un poème, coupé en deux, raccourci de telle sorte que sa signification en soit transformée, non seulement en vertu de la modification subie, mais également par son inscription dans un nouveau contexte, par un nouvel environnement textuel qui va doter la citation d'une richesse originale. Chez Gracq, nous ne sommes pas tant dans le trait d'esprit qui permet de cerner le texte à venir que dans la retranscription d'un écrit lu, relu et donc réécrit par la subjectivité de l'écrivain, et qui s'avérera, dans sa métamorphose, source d'inspiration pour des textes qui restent encore à venir. C'est l'exacte définition d'un palimpseste, selon laquelle la superposition de textes finit par rendre illisible les premiers, et à doter les nouveaux d'un sens original, dû à la multitude des textes qui les ont précédés et enrichis. Dans *Un beau ténébreux*, Allan lui-même évoque « le voyage sans retour de la révélation » du texte, et s'interroge :

Qui peut savoir quelle puissance de conjuration recèle ce texte en filigrane, ce texte aimanté et invisible qui guide inconsciemment le poète à travers le clair-obscur déjà si hasardeux du langage écrit. Toute œuvre est un palimpseste – et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique<sup>188</sup>.

Magique, le texte l'est de par son pouvoir évocateur, de par sa fertilité, sa capacité à faire naître l'idée créatrice. Dans cette optique, il semble inconcevable, dès

187 GRACQ (Julien), « Lettrines », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 172.

188 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 146.

lors que l'on souhaite étudier les poésies en prose de Julien Gracq, de ne pas s'attarder sur leur « prologue » ; après tout, si l'auteur a mis une citation (modifiée qui plus est) en évidence, c'est qu'elle renferme une signification dont est empreinte l'œuvre qui va suivre.

Comme nous l'expliquions dans notre introduction, l'acte de la citation (chez Gracq en tout cas) n'est ni esthétique, ni ornemental ; il est fondamental et à la source de l'écriture. Il établit une relation, une chaîne liant le « cité » au « citant ». La citation « citée » de la sorte rejoint « l'épais terreau de la littérature », et va engendrer à son tour bien d'autres écrits, loin de la signification première que lui conférait son premier matériau.

Rimbaud, tel un « éclair d'arc voltaïque »<sup>189</sup>, « aimante » la poésie de Gracq. Non pas qu'il la conduise, non pas qu'il la guide ; mais il l'influence, au sens étymologique du terme. Il donne à l'écriture son impulsion, il l'irrigue à la source, et lui permet de prendre son envol pour « un voyage au fond même du songe »<sup>190</sup>. La présence rimbaldienne n'est réellement visible qu'au tout début du recueil, dans le prologue et le poème inaugural. Hormis « Bonne pensée du matin », aucun texte ne fait par la suite spécifiquement référence au « voyant », et ceux qui ont prétendu voir dans la citation des *Illuminations* une clé de lecture structurant tous les autres poèmes vont peut-être un peu trop loin<sup>191</sup>. Mais indéniablement, Rimbaud est au cœur de la poétique dont découle non seulement la forme de l'écriture, mais aussi la thématique des poèmes en prose. Seulement, là où *Un beau ténébreux* déployait toute une rhétorique de la citation rimbaldienne, *Liberté grande* se fait plus implicite. En cela sûrement, chez Gracq, « le mode de rayonnement effectif [de l'influence rimbaldienne] dépasse singulièrement celui de la référence explicite »<sup>192</sup>.

Cependant la certitude du caractère formellement sous-jacent de l'influence rimbaldienne ne semble pas devoir exempter d'une analyse en profondeur, et l'on s'étonnera de ne trouver, dans les rares études consacrées à *Liberté grande*, que très peu d'explications quant aux motivations d'une telle citation, le travail de Simon Stawsky sur la poétique du seuil chez Gracq faisant figure d'exception.

189 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préférence, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 928-929.

190 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 267.

191 RIFFATERRE (Michael), « Dynamisme du mot », L'Herne, Julien Gracq, 1972, p.161.

192 PERRIN (Dominique), *op. cit.*, p. 284.

Ainsi préliminairement débarrassée des trois obstacles les plus gênants, c'est-à-dire, délestée de la catégorisation du recueil en « ovni littéraire », libérée du chaperonnage surréaliste, et déchargée de la très contraignante prétention d'expliquer l'œuvre dans toute sa globalité, notre analyse de l'influence rimbaldienne visera, après celle d'*Un beau ténébreux*, à éclairer le versant poétique de l'œuvre gracquienne, en tant qu'il témoigne lui aussi de la présence d'Arthur Rimbaud, et à expliquer cette présence. Cependant, et comme nous l'avons souligné, il ne peut s'agir ici d'étudier la totalité du recueil de *Liberté grande*. Non seulement parce que l'analyse à elle seule requerrait (au moins) la longueur d'un mémoire, mais aussi et surtout parce que ce n'est pas là notre propos. Nous concentrerons notre commentaire principalement sur la citation de « Ville », et sur le poème inaugural « Pour galvaniser l'urbanisme », qui suffiront à appuyer le propos de notre étude.

## **6.2. Ironique louage de la Modernité**

Évoquons d'abord plus amplement le poème « Ville », issu des *Illuminations*, avant de prétendre à une explication de la citation elle-même, d'autant plus que les interprétations – comme souvent avec Rimbaud – foisonnent et se contredisent sans cesse. Assez logiquement, il apparaît impossible de comprendre la signification de la référence sans connaître suffisamment le poème lui-même. Mais, ce qui est plus important, et moins évident, c'est que sans avoir vraiment pénétré le sens du texte, une analyse de l'appropriation de la citation de Rimbaud par Gracq est interdite, puisque c'est justement sur les transformations de sens d'une œuvre à l'autre que joue sa poétique de la référence. Aussi, reproduisons nous ici le poème complet, pour en livrer un (trop bref) commentaire.

Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne, parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin ! Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent. Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle

fumée de charbon, - notre ombre des bois, notre nuit d'été ! - des Erynnies nouvelles, devant mon cottage qui est ma patrie et tout mon cœur puisque tout ici ressemble à ceci, - la Mort sans pleurs, notre active fille et servante, un Amour désespéré et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue<sup>193</sup>.

Commençons par le commencement, et signalons d'emblée le rapprochement qu'appelle le titre, « Ville », entre son poème et le recueil de Julien Gracq. Ce dernier prend pour point de départ « Pour galvaniser l'urbanisme », et si le nom du texte des *Illuminations* n'est pas spécifié dans l'exergue, il n'en reste pas moins qu'une lecture même rapide de *Liberté grande* confirme un intérêt prononcé pour tout ce qui a trait à ces villes, hélas « trop mollement situées »<sup>194</sup>. En attestent d'ailleurs explicitement des œuvres comme *La forme d'une ville* et *Autour des sept collines*, ou plus implicitement des œuvres comme *Le rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt* et le tout récent *Les terres du couchant* ; on y lit des descriptions minutieuses du plan et de l'architecture des villes, étudiées dans leur moindre détail. Il faut y voir, sans doute, le regard passionné et avisé d'un Louis Poirier professeur d'histoire et de géographie, mais également l'imaginaire d'un Julien Gracq féru de géopolitique, chez qui la structuration et l'organisation de la cité prédisposent cette dernière aux événements inéluctables qui surviendront par la suite.

L'on constate également, en observant l'éventuel lien de parenté entre « Ville », Villes II » et « Villes I », que les « Villes » de Rimbaud, qui sont loin d'être de simples descriptions infrastructurelles, partagent avec un texte comme « Pour galvaniser l'urbanisme » un assez large réseau isotopique, que ce soit dans l'évocation des abîmes et des gouffres, dans celle de la neige et de la glace, dans celle des ponts et des passerelles, ou encore dans celle de la nuit comme théâtre d'images fantastiques. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces accointances poétiques un peu plus tard, mais notons que les deux premières phrases de « Ville » permettent d'inscrire *Liberté grande* dans une thématique plus vaste encore, dont on saisit aisément l'influence à la lecture des deux œuvres. Entrons cependant sans plus tarder dans l'analyse du poème.

Nous relevons d'abord les deux premiers mots du poème, anodins en apparence ; « Je suis ». Trois poèmes des *Illuminations* s'engagent sur ces mots ; « Enfance IV », « Vies II », et celui qui nous concerne actuellement. Ils attribuent immédiatement au

193 RIMBAUD (Arthur), « Ville », *Illumination*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 300-301

194 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 269.



narrateur une identité, parfois avec ou plus ou moins d'ironie, nous le verrons. Toujours est-il que Gracq, en reprenant le passage, s'identifie lui-aussi au personnage ; il convient cependant de ne pas oublier qu'il crée par là même une nouvelle entité, puisqu'il réinvestit la formule d'un sens qui lui est propre, en tant qu'écrivain et en tant que subjectivité.

Chez Rimbaud, l'identification s'apparente assez rapidement à de l'antiphrase ; le « je » du narrateur mime en réalité le discours d'une personne visée, pour la tourner en ridicule ou pour en démontrer les errements. Dans ce cas, l'auteur n'adhère ni aux propos tenus, ni aux idées développées, même si, dans « Ville », toute l'ironie se situe justement dans ce que le personnage « point trop mécontent » dit le contraire de ce qu'il prétend dire ; lorsqu'il annonce que la métropole qu'il habite est « crue moderne », il déclare en réalité qu'elle ne l'est pas. Ces explications prendront toute leur importance lors de la relecture gracquienne du texte « cité ».

De la même façon, la tournure « point trop mécontent » constitue une litote, en ce qu'elle atténue l'affirmation première en la formulant par la négation de son contraire, ce qui revient à l'affirmer « en négatif ». Ce procédé, et le ton qui en découle forcément appellent à s'interroger sur la franchise et la sincérité des propos tenus ici. Le tour respire un peu trop la bonhomie et la nonchalance. Nous ne nous arrêtons pas sur l'origine précise de ce citoyen « éphémère », ni sur l'identité de la métropole en question ; l'exégèse s'est fréquemment enflammée, tantôt en reconnaissant Rimbaud pendant ses séjours londoniens entre 1872 et 1874, tantôt en infirmant cette hypothèse, alléguant plutôt la description d'« une ville de rêve », ou d'« une ville d'Utopie »<sup>195</sup>. Nous verrons que les interprétations sont complémentaires et font parfaitement sens chez Julien Gracq.

Ce qui fait prétendre au citoyen éphémère que sa métropole est moderne, c'est qu'elle a éludé « tout goût connu », et ce sur tous les plans. Mais éluder n'est pas résoudre, ni même interdire... Le verbe désigne en effet l'action de se dérober afin d'éviter un problème. Ainsi, il semble que cette « merveilleuse » métropole ne soit jamais qu'une ville neutre, dont l'esthétique est définie par la lâcheté plus que par le choix assumé. Supprimer le goût ne signifie pas qu'on en a pour autant. Comme dans le cas de la « métropole crue moderne », l'éphémère citoyen semble dire le contraire de ce

195 BRUNEL (Pierre), Rimbaud, œuvres, La Pochotèque, 1999, p. 898.

qu'il énonce. La phrase, prise dans son ensemble, présente une tonalité on ne peut plus ironique ; le « parce que » incarne toute la fatuité d'un discours revendiqué, auquel l'auteur, qui se décline sous une identité dont émane une ridicule autosatisfaction, tente apparemment de nous rallier, en nous convainquant de la justesse de son opinion.

Mais l'évidente faiblesse des arguments, l'insertion d'éléments sabordant le discours (« crue » et « éludé »), et le ton simplet sont autant d'indices d'un détournement parodique. À ce point cependant, il n'est pas encore possible d'affirmer avec certitude que Rimbaud ironise ; on en a seulement la conviction.

À en croire le narrateur, le néant est décidément la caractéristique fondamentale de la modernité, puisque c'est l'absence de tout « monument de superstition », ou du moins, l'absence de « traces » de cette superstition, qui rend cette métropole encore plus remarquable. Le citoyen éphémère semble livrer le compte rendu d'une carte postale, comme pour vanter les mérites de cette ville dans laquelle il séjourne, alors même que le lecteur serait coincé là où, justement, les monuments de superstition sont omniprésents. Le conditionnel de « signaleriez » sonne comme une invitation ; là-bas, au moins, on serait débarrassé de tout cela... Quant au « vous », unique adresse de ce poème, il permet d'imposer encore un peu plus le sentiment d'une distance effective entre narrateur et lecteur ; de fait, il faut admettre, soit que le poème s'adresse à un ami resté au pays d'origine, et relate les observations effectuées pendant le voyage, soit que le narrateur désigne une ville imaginaire – terriblement ou merveilleusement moderne, c'est selon – invitant par là même à une réflexion sur les fondements idéologiques de la société en question.

Que désigne, en revanche, la périphrase « les monuments de superstitions » ? Monuments bien tangibles, tels les temples de la foi que sont les églises, ou monuments au sens étymologique, c'est-à-dire, traces, preuves de croyances diverses, en contradiction flagrante avec la rationalité dont toute métropole moderne voudra se réclamer ? Nous n'aurons pas la prétention de trancher le débat, même si, la seconde hypothèse n'excluant pas la première, l'on peut imaginer une ville utopique épurée de toute religion, de tout mythe et de tout dogmatisme – et donc a priori de tout lieu de culte. Seulement, là encore, qu'est-ce qu'une ville sans identité, sans histoire, et sans croyance ? La modernité est décidément bien terne. On sait que Rimbaud n'était pas particulièrement fêru des institutions religieuses, mais force est de constater que pour la

deuxième fois, le narrateur décrit la ville non pas par ce qu'elle est, mais par ce qu'elle n'est pas ; éliminer la superstition, ce n'est pas pour autant éveiller les consciences à une pensée plus éclairée. Plus l'écriture se prolonge, et plus la métropole semble désincarnée... Et la suite, qui nous rapproche du basculement de l'ironie implicite à la critique explicite, ne va rien arranger.

Nous insérons ici une brève remarque pour indiquer que Gracq ne va pas au-delà de la deuxième phrase du poème dans sa citation. L'analyse que nous venons de proposer de ce début de poème vaut donc en tant que telle, c'est-à-dire en tant que fragment volontairement amputé de la suite du poème. C'est cette dernière que nous souhaitons désormais étudier. Poursuivant sa description, le narrateur déclare qu'une nouvelle fois, ce qui par le passé gênait par une forme trop présente, voire trop grossière, a été supprimé ; c'est ainsi que « la morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression ». La modernité, d'abord déclinée au goût puis à la superstition, s'attache maintenant à simplifier la morale et la langue, aspect au moins aussi déterminant de la sociabilité que les deux précédents.

Ici, l'exégèse est souvent divisée sur le sérieux des propos et sur les convictions du narrateur. Pour certains, il est sincère, et satisfait de cette nouvelle caractéristique propre à la métropole crue moderne ; pour d'autres<sup>196</sup>, il ne s'agit que d'un discours antiphastique, dans la même veine que le reste du poème. On imagine cependant difficilement comment Rimbaud, ingénieux « voyant » qui tend « à l'inconnu » à travers l'alchimie du Verbe, pourrait désirer une simplification de la langue, alors que cette dernière est l'instrument même de la « révélation ». De même, le poète a beau vouloir « s'encrapuler »<sup>197</sup>, il n'en est pas pour autant un pourfendeur de la morale. L'exercice qui vise à interpréter les propos du citoyen comme un discours cohérent et assumé de la part de Rimbaud, et à en faire un plaidoyer pour la modernité devient d'ailleurs extrêmement délicat par la suite, lorsque l'attaque devient explicite, et oblige bien souvent les critiques à faire marche arrière, ou, du moins, à évoquer l'ambiguïté<sup>198</sup> du poème. Dès lors, il semble presque logique, étant donné le ton parfois persifleur de Rimbaud, de conclure à l'ironie, plutôt que d'élaborer une analyse en deux temps, le second contredisant ouvertement le premier.

196 Pour un panorama critique complet de ce poème, nous renvoyons au site d'Alain Bardel (BARDEL (Alain), « "Ville" d'Arthur Rimbaud, Panorama », *Arthur Rimbaud le poète*, consulté le 19 mai 2015. URL :[http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/ville\\_panorama.htm](http://abardel.free.fr/petite_anthologie/ville_panorama.htm))

197 RIMBAUD (Arthur), « Lettre à Georges Izambard », (1870-1875), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 339.

198 CLAISSE (Bruno), « Ville et les ambiguïté de la modernité », *L'information littéraire*, 1988, pp. 3-4.

L' « enfin ! » final peut être interprété comme un soupir de soulagement célébrant un nouvel aboutissement de la modernité dans deux domaines cruciaux, ou, au contraire, comme un énième témoignage ironique d'autosatisfaction. En fait, à ce point de la lecture, le détournement devrait apparaître presque automatiquement, et se lire par réflexe, tellement les indices s'accumulent. L'usage d'une expression généralement péjorative, telle que « être réduit à sa plus simple expression » devrait d'ailleurs suffire à lever le voile d'une écriture manifestement parodique, et à prendre au second degré. Mais poursuivons.

L'avant-dernière phrase du poème contient deux affirmations ; si la première peut encore passer pour une franche admiration de l'évolution du mode de fonctionnement de nos sociétés, la seconde, en revanche, ne laisse plus de place au doute. Il y a tout d'abord dans la formule « ces millions de gens » comme un sentiment d'aversion pour une foule anonyme, dépossédée de toute conscience, apparentée au rouage d'une société automatisée, puisqu'elle exécute sans broncher et sans besoin de connaître ni de savoir les tâches de « l'éducation », du « métier » et de « la vieillesse », trois mots désignant les trois temps de la vie d'un être humain au parcours classique, apprentissage, vie professionnelle et « retraite », le tout dans une « parfaite » et « salvatrice » routine. Quittant la description de concepts abstraits (goût, superstition, langue et morale), le narrateur entre dans une phase du récit où se manifeste l'aspect concret de la vie en société dans une grande ville moderne. Ressortent surtout de ce début de phrase l'écrasante uniformité, l'opprimante monotonie d'un destin implacablement commun ; les séduisantes promesses de la modernité virent au cauchemar.

La seconde partie de phrase, quant à elle, requiert une explication plus « technique ». Deux éléments surtout frappent l'esprit. D'abord, le syntagme « les peuples du continent » semble indiquer que le locuteur n'en fait géographiquement pas partie, ce qui peut motiver une lecture biographique du texte, selon laquelle « Ville » relate le séjour de Rimbaud à Londres. Le second élément, plus intéressant, réside dans l'étrange tournure utilisée pour décrire la « statistique folle ». Précisons d'abord que la seconde affirmation repose sur le « si pareillement » de la première, dans une locution conjonctive en « si... que... ». La foule d'anonymes amène<sup>199</sup> donc « si » pareillement les différentes tâches de la vie « que » la statistique folle en est modifiée.

199 Ici, la signification du verbe « amener » s'apparente à celle de « conduire », ou « mener ».

Mais c'est surtout la manière dont est exprimée cette modification qui surprend ; l'enchevêtrement est un peu compliqué à démêler. La formule « plusieurs fois moins long », au lieu de « plus court », reste fidèle aux définitions en négatif rencontrées jusque là, et l'ensemble introduit pour la première fois un élément indubitablement néfaste, puisque la longévité de « ces millions de gens » est compromise. Il est difficile de gloser sur la « statistique folle », autrement qu'en la rattachant aux dérives d'un monde moderne ou la démographie sans borne menace la stabilité des sociétés ; l'outil de calcul est en lui-même un signe de la capacité à rationaliser l'existence grâce à la science.

Nous mentionnons donc brièvement l'explication de Bruno Claisse<sup>200</sup>, selon qui Rimbaud fait référence aux premières statistiques réalisées à l'échelle européenne. Ces dernières établissaient une longévité plus longue pour la population anglaise que pour « les peuples du continent ». Cette hypothèse est très séduisante, puisqu'elle permet de confirmer le lien avec la biographie, tout en soulignant encore un peu plus le caractère ironique du poème ; si « ce cours de vie » raccourcit la longévité des Anglais, allant ainsi à l'encontre des statistiques officielles, c'est manifestement qu'il y a un problème avec cette ville de la modernité, ou que les statistiques elles-mêmes sont fausses. C'est que, peut-être, les scientifiques de la nouvelle ère n'ont pas pris en compte la monotonie de l'existence des foules anonymes... Finalement, l'ironie se mue en critique cinglante.

Abordons à présent la dernière phrase du texte, qui est aussi la plus longue, et ne présente aucune ambiguïté, du moins au niveau idéologique. Au niveau phrastique en effet, la lecture est plus ardue ; le style jusqu'ici faussement neutre et objectif devient chaotique et saccadé, avec des tirets, des parenthèses, des digressions et des allégories. Le masque étant tombé, et le « jeu de rôle » étant terminé, le poète peut reprendre une écriture plus « rimbaldienne ».

À commencer par un « aussi comme » qui a dérouté la critique. Ici, nous adopterons l'interprétation de C.A. Hackett<sup>201</sup>, qui fait du « comme » un intensif synonyme de « combien », orphelin toutefois de son point d'exclamation habituel. Le poème suit le mouvement qui le mène de l'abstrait au concret, et l'on retrouve le narrateur, enfin situé dans la « Ville », observant les alentours depuis son cottage ; il

200 CLAISSÉ (Bruno), *op. cit.* pp. 86-87.

201 HACKETT (Cecil A.), « Aglicismes dans les Illuminations, » *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°2, mars-avril 1987, pp. 196-197.

n'est pas anodin qu'il habite cette petite maison de campagne typiquement anglaise.

Mais plus important, le locuteur n'aperçoit désormais plus que d'inquiétantes visions, qui menacent l'équilibre « idéal » de la ville moderne. Les spectres sont « nouveaux », comme le mode de fonctionnement de la société dont le citoyen éphémère vantait les mérites ; les avancées ont apporté leur lot de nuisances... À présent, la pollution – « l'épaisse et éternelle fumée de charbon » – et la saleté – « la boue de la rue » – risquent de remplacer notre ombre des bois et notre nuit d'été « naturelle ». Ce sont ces dangers qui guettent une cité hantée par les Érinyes, divinités persécutrices, nouvelles elles aussi, et qui telles des Némésis modernes, doivent venger les crimes de la métropole « modèle ». Contre l'omniprésence (« puisque tout ici ressemble à ceci ») des fléaux que sont la Mort, l'Amour désespéré, et le Crime piaulant (divinisés par les majuscules), la seule solution est de s'enfermer, déclare le narrateur, dont la bonhomie s'est subitement envolée. Ultime et infernale vision qu'il nous est donné de voir de ce lieu dont on nous avait pourtant dit que la morale était « réduite à sa plus simple expression ».

Ainsi s'achève le tableau faussement optimiste et trompeusement élogieux de cette métropole. La ligne de fracture qui sépare les critiques semble être le fruit d'une écriture à plusieurs degrés, mais qui cependant offre suffisamment d'indices pour ne pas qu'on se méprenne sur le réel propos de l'auteur. Optant pour un discours antiphrastique, Rimbaud dépeint les égarements d'une société qui, pour être idéalement novatrice, s'est séparée de tout ce qui a pu constituer ses prédécesseures, quitte à ne plus présenter que l'aspect le plus vide de la pensée, tant au niveau des mœurs qu'au niveau de l'urbanisme. Et c'est bien sûr la « Ville », structure, symbole et porte-étendard des valeurs, qui illustre le mieux cette pernicieuse dérive. Son aménagement à des fins strictement économiques, sa densification, sa criminalisation et son insalubrité sont ici dénoncés avec ingéniosité ; la simple critique cède la place à une parodie d'édification, probablement calquée sur le discours positiviste et moderniste de l'époque.

Finalement, c'est encore au Poète que revient le don de « voyance », qui confère la capacité de dépasser les façades et les promesses du Progrès. Le propos de Gracq, dans « Pour galvaniser l'urbanisme », nous le verrons, est idéologiquement très proche de celui de Rimbaud dans « Ville », et sa rêverie dans *Liberté grande*, semble inspirée des « Villes » du poète ; on comprend dès lors fort bien qu'il attribue à Rimbaud seul

l'auréole de la « divinité », puisque son art lui a permis de capter l'essence de ce qui allait devenir au fil du temps l'une des préoccupations cruciales de nos sociétés modernes.

Au-delà des interprétations et des querelles exégétiques donc, reste le message du poète, qui, à travers l'étrange dérèglement de sa prose, a su accéder à la connaissance, et désigner le danger naissant de la « Modernité » dans sa manifestation la plus concrète. Rimbaud, après tout, n'ambitionne-t-il pas lui-même de devenir le « suprême Savant »<sup>202</sup> ?

### **6.3. Une reconfiguration propice à la rêverie poétique**

Venons-en maintenant à l'appropriation d'une partie du poème « Ville » par Julien Gracq. Notre analyse, qui a laissé un temps l'écrivain de côté pour se concentrer plus spécifiquement sur Rimbaud, a tenté de mettre en lumière les idées derrière le texte ; elle permet déjà, dans une certaine mesure, de rapprocher les deux auteurs, en cela qu'elle met en évidence des thématiques et des enjeux qui ne sont pas étrangers à Gracq. Nous retranscrivons ici précisément, pour des questions de commodité de lecture, le passage cité par Gracq :

Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne, parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition<sup>203</sup>.

En quoi le découpage des deux premières phrases du poème constitue-t-il un acte d'assimilation, détenteur d'une signification remodelée par celui qui cite ? Quelle est la valeur de la transformation subie par un morceau de texte arraché à son terreau naturel, et replacé, collé sur une œuvre étrangère ? Nous rappelons ici les propos d'Antoine Compagnon, que nous citons dans notre introduction générale :

Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève. Il y a un objet premier, posé devant moi, un texte que j'ai lu, que je lis [...]. Le fragment élu se convertit lui-même en texte, non plus morceau de texte, membre de phrase ou de discours, mais morceau choisi, membre amputé ; point greffe encore, mais déjà organe découpé et mis en réserve. Car ma lecture n'est ni monotone ni unifiante ; elle fait éclater le texte, elle le démonte, elle l'éparpille.

202 RIMBAUD (Arthur), « Lettre À Paul Demeny », (1870-1875), *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 344.

203 RIMBAUD (Arthur), « Ville », *Illuminations, Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 300-301.

C'est pourquoi [...] ma lecture procède déjà d'un acte de citation qui désagrège le texte et détache du contexte<sup>204</sup>.

Nous sommes bien ici dans le cas d'un passage « découpé et mis en réserve » par Gracq, qui a retenu son attention, frappé son imagination, et qu'il a donc jugé bon de décontextualiser, afin de l'apposer à son œuvre. Mais l'acte de la citation prend plus de poids encore lorsque l'on sait que l'écrivain ne s'est pas contenté de citer ; il a placé le passage en exergue de son recueil, lui conférant ainsi la valeur d'un préambule.

Le poème ainsi redéfini dans ses contours semble désigner les sources de son inspiration, le point de départ de la rêverie qui est l'origine des paysages de *Liberté grande*. Le début de « Ville » figure comme le témoin fertile de l'acte de l'écriture, qui a initié et engendré le recueil. C'est que Gracq, en lisant Rimbaud, s'est laissé entraîner par les visions qu'il lui suggérait, avant même de prêter attention au sens du texte. Il a ainsi sélectionné et isolé un morceau, qu'il a investi d'un sens nouveau, prêt à générer d'autres formes d'écritures. Comme le suggère Antoine Compagnon ; « La lecture repose sur une opération initiale de déprédation et d'appropriation d'un objet qui le dispose au souvenir et à l'imitation, soit à la citation »<sup>205</sup>.

La signification et la construction initiale du poème – une critique de la modernité à travers la description d'une ville désincarnée – s'en retrouvent profondément altérées, ou, du moins, désaxées en faveur d'une thématique plus « gracquienne ». Et, de fait, si une certaine critique de la modernité n'est pas tout à fait absente des premiers poèmes en prose du recueil, il semble impossible d'affirmer pour autant qu'ils forment un manifeste politique anti-moderne. Ce constat, outre qu'il infirme l'hypothèse d'un recueil de *Liberté grande* strictement rimbaldien, impose de chercher ailleurs l'influence du poète.

Le « souvenir » de « Ville » semble surtout évoquer à Gracq l'aspect fantastique d'un lieu sans limite physique ni contrainte spatiale, qui laisse à l'imagination la liberté totale de se déployer. Il s'agit de la même dimension onirique que l'on sent présente dans « Villes II » et « Villes I », et qui accompagnera l'écriture tout le long du recueil de *Liberté grande*. La coupure effectuée par Julien Gracq entre les deux parties du texte apparaît justement à la rupture que nous décrivions plus haut, et qui fait basculer le poème lentement mais sûrement de la critique implicite à la dénonciation explicite.

204 COMPAGNON (Antoine), *op. cit.*, pp. 17-18.

205 COMPAGNON (Antoine), *op. cit.*, p. 18.



Les deux premières phrases de « Ville », bien que teintées d'ironie et plombées par les intrus « crue » et « éludé », ne présentent pas d'attaques frontales contre la modernité. Il apparaît ainsi que le passage, séparé de sa « confirmation », ne peut être résolument décrit comme offensif. Dès lors, il convient de relire le début du poème à l'aune de l'appropriation gracquienne, qui modifie le sens du texte.

Nous l'expliquions au début de cette analyse, la reprise par Gracq du « Je suis » rimbaldien constitue une identification, non seulement au poète, mais aussi au citoyen éphémère. Nous traiterons des deux personnages différemment. Concernant le premier, il nous faut mentionner que l'identification n'est pas simple remplacement. Chez Gracq, elle a valeur d'ajout, dans une dynamique littéraire et historique qui voit chaque nouvel auteur puiser dans l'existence livresque qui l'a précédé, afin de la réinventer et de se la réapproprier, ce dans le but de pouvoir féconder à son tour l'imagination d'un futur écrivain ; c'est, en somme, le principe sur lequel repose la poétique gracquienne de la référence, et qu'il décrit dans *Préférences*, au sein d'un passage que nous avons déjà eu l'occasion de retranscrire ici<sup>206</sup>. Dans *En lisant en écrivant*, à l'occasion d'un chapitre consacré aux « siècles littéraires », Gracq évoque plus avant cette intuition qu'au fil du temps, la littérature gagne en richesse poétique :

Qui peut nier que, de Parny à Lamartine, de Lamartine à Hugo, de Hugo à Baudelaire, de Baudelaire à Rimbaud et Mallarmé, il s'institue un type de succession artistique tout à fait différent de celui des siècles passés : non plus une calme et linéaire passation de sceptre, mais un mode de transmission cumulatif où le capital reçu en héritage semble chaque fois aux mains du légataire avoir fait exemplairement boule de neige?<sup>207</sup>.

Faire sien le « je » rimbaldien, c'est évidemment s'inscrire dans la continuité littéraire, et s'instituer en maillon de cette chaîne qui transmet l'héritage poétique d'œuvre en œuvre. Dans un entretien avec Jean Carrière, Gracq précise encore cette idée de lègue, en dépeignant cette fois une oxymorique continuité de ruptures :

J'ai été frappé – je l'ai écrit autrefois – par l'étonnante, l'extraordinaire série de ruptures qui marque l'histoire de la poésie française dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, de Hugo à Baudelaire, de Baudelaire à Mallarmé (d'une part), de l'autre à Rimbaud et Lautréamont. À chacune de ces ruptures, à chacune de ces révolutions poétiques, la poésie a semblé acquérir des pouvoirs nouveaux, a semblé engranger un *plus*

206 GRACQ (Julien), « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences, Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, pp. 864-865.

207 GRACQ (Julien), « En lisant en écrivant », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 749.

perceptible. Je crois que l'éblouissement devant cette série de secousses sismiques, qui chaque fois marquaient une conquête, est à l'origine du prestige exceptionnel qu'a conservé en France, pendant des décennies, l'idée *d'avant-garde*<sup>208</sup>.

Dans pareil contexte, l'accaparement du « je suis » des *Illuminations* prend un sens renforcé ; il appose à la Littérature non seulement l'empreinte de Rimbaud, mais également l'empreinte renouvelée d'un Rimbaud gracquien. L'auteur se fait « passeur » dans un processus historique qui, en le reliant à ses prestigieux prédécesseurs, « esprits de révolte parmi les plus intrépides »<sup>209</sup>, lui permet d'être reconnu d'eux, tout en préparant l'œuvre à venir, *Liberté grande*. À cet égard, le choix d'une référence rimbalienne est bien plus qu'une simple affaire de préférences littéraires ; chez Gracq, la citation est définitivement histoire de filiation, non pas uniquement au sens d'influence, mais au sens plein de relation historique<sup>210</sup>.

Partant, le « je » nouvellement gracquien de « Ville » est aussi l'emblème du « je est un autre » de la lettre du voyant ; il est recreation de l'identité, et naissance d'une subjectivité poétique propre à l'univers artistique engendré par l'œuvre. Le passage découpé, copié puis collé est donc doublement à l'origine du recueil de *Liberté Grande*, non seulement en tant qu'il est la source « démiurgique » des paysages gracquiens, mais également en tant qu'il y inscrit l'expérience du sujet gracquien.

Quant à l'autre aspect de l'identification, à savoir, le rôle de « citoyen » que s'attribue l'écrivain, il semble, dans une habile mise en abyme préliminaire, mimer l'acte même de la lecture. Celui qui a consacré plusieurs de ses œuvres aux villes et à leur urbanisme, l'observateur « exalté »<sup>211</sup> de Saint-Nazaire et le piéton d'une Nantes « à demi rêvée »<sup>212</sup>, se fait habitant d'une métropole, « les villes étant faites pour être habitées »<sup>213</sup>. Il annonce donc à sa façon un parcours et un itinéraire, celui de l'œuvre et de la ville qu'il a traversées, et qu'il offre désormais ; le lecteur éphémère est invité à se promener dans un espace dont l'auteur a voulu qu'il soit le symbole de la liberté poétique.

208 GRACQ (Julien), « Entretien avec Jean Carrière », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 1245.

209 GRACQ (Julien), « Lautreàmont toujours », *Préférences*, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 895.

210 Il se place de la sorte dans la lignée des « grands écrivains », ce qui témoigne d'un processus de légitimation.

211 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 269.

212 GRACQ (Julien), « La Forme d'une ville », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 773.

213 GRACQ (Julien), « Autour des sept collines », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 882.

C'est précisément pour cette raison qu'intervient la coupure dans le texte, qui subtilise au poème sa valeur critique ; c'est l'image poétique, bien plus que la portée idéologique, qui a marqué définitivement la mémoire de Gracq, exactement comme dans « Dévotion » – poème rimbaldien sur lequel nous reviendrons plus tard – c'est la puissance évocatrice de « Circeto » qui retient l'attention de l'écrivain. Ce dernier « fait éclater le texte », et l'assimile comme la matière future de sa propre écriture.

La métropole gracquienne, anciennement rimbaldienne, est « crue moderne parce que tout goût [y] a été éludé » ; l'ablation de la fin du poème autorise désormais une lecture moins sévère, dans la veine des commentateurs qui percevaient dans la prose de Rimbaud un sentiment d'émerveillement pour la capitale, non seulement parce que la ville de Gracq ne peut être Londres, mais également parce que le défaut d'une argumentation dépréciative ne permet pas de conclure ici, malgré le « crue » et le « éludé », à une satire. Dès lors, et sans autre contexte, la lecture des deux phrases liminaires semble bel et bien affirmer que si la métropole est dite « moderne », c'est parce qu'elle a su se débarrasser de tout ce dont on connaissait l'existence jusque là. Et, de fait, le néant occasionné par ce refus du connu n'est plus une tare rédhibitoire, dès l'instant où la question « mais qu'y-a-il donc dans cette ville, s'il n'y a rien de connu ? » trouve sa réponse dans le recueil qui suit immédiatement.

L'absence de tradition, et même de superstition, bien plus qu'une critique, semble indiquer la volonté de faire table rase avec le passé, afin de guider promeneur et lecteur dans un univers fondamentalement neuf, et surtout, libre. De par ses paysages oniriques, de par ses associations paradoxales, de par ses apparitions fantomatiques, et surtout, de par le saisissant climat d'étrangeté ressenti lors des déambulations de l'habitant de cette « ville », l'œuvre illustre la recherche d'une rupture poétique, qui se manifeste à travers la suppression de « tout goût connu ». Par un étonnant retournement de signification, Gracq s'est emparé d'un texte, et l'a remodelé, nous amenant à lire les deux phrases de « Ville » à l'aune du recueil qui suit, et vice versa. En cela sûrement, Philippe Le Guillou voit juste, lorsqu'il dit avoir « toujours [considéré] les proses de *Liberté grande* comme les *Illuminations* de Gracq »<sup>214</sup>.

De même, l'Ici désigné par le citoyen, et le conditionnel qu'il emploie, prennent une autre dimension ; peut-être Gracq a-t-il tenu à rattacher cette deuxième phrase à la

214 LE GUILLOU (Phillipe), *Julien Gracq. Fragments d'un visage scriptural*, Paris, La Table ronde, 1991, p. 83.

première dans sa citation pour insister sur le caractère fondamentalement inclassable de l'œuvre à venir. Plus de doute, notamment, quant à la signification du mot « monument », qui en l'occurrence, renvoie au sens étymologique de « remémoration » ; aucune des visions que l'on pourra contempler dans le recueil n'aura d'équivalent dans les souvenirs d'hommes. À travers la citation revisitée de Rimbaud, Gracq pose les jalons d'une nouvelle poétique.

Le rôle et l'importance de l'exergue rimbaldien, on s'en rend compte, dépassent ici l'acte de la citation considéré en tant qu'emprunt. Ce qui se produit par la mobilisation du fragment, c'est l'entremêlement d'un ensemble de poèmes en prose et d'un texte des *Illuminations*, qui exercent l'un sur l'autre une influence, incitant à revoir leur signification originelle. Le souvenir de la métropole de « Ville » apparaît, on le voit bien, comme le point de départ d'une rêverie dont les deux premières phrases du poème jouent le rôle de catalyseur.

#### **6.4. *Ville rêvée, ville remémorée***

Après cette analyse du prologue rimbaldien, nous souhaitons désormais étudier le premier des poèmes en prose du recueil de *Liberté grande*, « Pour galvaniser l'urbanisme ». Ce dernier s'offre à lire comme la rêverie d'un locuteur sur une ville fantasmée, « féminine entre toutes », locuteur qui digresse peu à peu jusqu'à évoquer une ville bien réelle, Saint-Nazaire. D'abord omniprésent et omniscient dans l'œuvre de sa création, tel l'œil divin « dressé sous un angle impossible », le narrateur concrétise sa présence au sein du texte, et réalise la jonction entre imagination et souvenir. Le poème étant particulièrement long, nous renvoyons à l'annexe, où le lecteur pourra consulter librement le texte de « Pour galvaniser l'urbanisme »<sup>215</sup>.

Les nourritures livresques continuent d'innover l'écriture de Gracq, puisque l'on retrouve dans le texte une référence à Rimbaud, et une autre à Baudelaire. Nous nous intéresserons surtout à la première, qui se situe dans la droite ligne de la citation de « Ville », et reconduit cette féconde interaction entre les deux poètes que notre étude a pour but d'illustrer. Arrêtons-nous d'abord quelques instants sur le titre du poème. À la

215 À la page 115 de ce travail.

description d'une ville par Rimbaud succède un texte sur le thème de l'urbanisme.

Le terme « Galvaniser » file la métaphore d'un Rimbaud « conducteur de foudre »<sup>216</sup>, la même que nous évoquons dans l'introduction. Mais à vrai dire, les différentes acceptions du mot semblent toutes pouvoir être utilisées dans le poème ; dans le sens le plus courant, galvaniser, c'est électriser, mais c'est aussi mettre en mouvement, stimuler, et donner une impulsion... Le procédé de galvanisation désigne, également, en chimie, l'action de protéger contre la corrosion à l'aide d'une couche de métal. Ainsi, galvaniser l'urbanisme, c'est le stimuler, mais c'est aussi éviter son décrépitement. Le « Pour » initial, quant à lui, semble indiquer la raison d'être du texte, en tant qu'il est la marque d'un objectif à atteindre. Mentionnons également qu'il s'agit ici d'urbanisme, et donc, a priori, de l'aménagement des infrastructures de la ville, dans le but de faire respecter une égale qualité de confort et d'esthétisme.

Le titre, on le comprend, n'est pas sans évoquer le remède dans lequel la sinistre « métropole crue moderne » de Rimbaud pourrait trouver son salut. La suite du texte semble confirmer cette impression de départ, puisque le narrateur s'y dit « gêné » et « déçu » par l'avancée du béton sur la nature, alors qu'il désire ardemment voir se réaliser le mouvement inverse. Le malaise et la gêne ressentis aboutissent finalement à l'échappée vers un rêve salvateur, qui rétablit l'espoir d'une ville consacrée à la « solitaire préoccupation esthétique ». L'on constate que le début de « Pour galvaniser l'urbanisme » fait écho au début de « Ville », en le poursuivant dans le style gracquien ; « l'épaisse et éternelle fumée de charbon » ainsi que « la boue de la rue » ont été remplacées par les « cancéreuses auréoles » et le « vif sang noir d'asphalte ». Une nouvelle fois, la citation de Rimbaud apparaît comme un seuil fertile, qui dote le texte d'une première impulsion à partir de laquelle Gracq fondera sa rêverie.

L'architecture néfaste de nos villes modernes constitue l'occasion d'une échappée poétique, qui retourne les désagréments précités ; la ville est assimilée à un vaste corps urbain, organisme vivant, au métabolisme et au fonctionnement biologique, que le poète rêve de trancher en deux, grâce à l'outil, comme pour y réaliser une opération, une ablation, plus précisément, de cet « embonpoint, moins pléthorique encore que gangreneux »<sup>217</sup>. Cette image n'est pas sans rappeler la métaphore chirurgicale de la

216 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préférence, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 930.

217 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », Liberté grande, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 267.

citation ; bien plus, elle s'inscrit dans la métaphore du poète démiurgique, sculpteur, bâtisseur, façonnant un monde correspondant à ses désirs à l'aide, non pas du scalpel, mais de la plume. La précédente citation de Rimbaud sonne ici comme une invitation à l'imagination d'une ville « inconnue ».

Notons à ce propos que Gracq décrit la ville depuis la lisière, avant de l'observer « sur les plans ». Cette double perspective annonce d'une part la vision panoptique d'un œil capable de concevoir en même temps, horizontalité et verticalité de la ville, afin d'en embrasser de manière unitaire l'esthétique et l'urbanisme, et évoque d'autre part la métropole rimbaldienne, décrite elle aussi depuis l'intérieur et l'extérieur des maisons ainsi que sur les plans. Ce jeu de correspondances entre deux textes situés côté à côté, accentué par le mimétisme structurel du regard et de la forme poétique, apparaît comme une nouvelle revendication de l'héritage rimbaldien. Gracq semble s'appuyer sur le même procédé que Rimbaud pour entamer la description d'une ville enchaînée aux « Servitudes Économiques », avant d'entrer dans la matière du poème.

Ici intervient la première image onirique d'une longue série, qui dépeint l'envol « du vaisseau de Paris ». Mais surtout, on assiste à la reprise chez Gracq d'une métaphore récurrente, celle du lancement des navires à la mer comme symbole du « départ »<sup>218</sup>. Quelques précisions biographiques, tout d'abord ; on sait que le jeune Louis Poirier a assisté au lancement de *l'Île de France*<sup>219</sup>, puis à la construction du *Normandie*<sup>220</sup>. Dans *Préférences*, et plus précisément dans *Les Yeux bien ouverts*, il est revenu sur la relation qui unit la vision de ces spectacles à l'un des thèmes majeurs de son univers poétique, notamment en invoquant Baudelaire :

R : « [...] Remarquez qu'il ne s'agit pas d'exploration ni de dépaysement. Il est question avant tout de partir, comme Baudelaire le savait bien. Il s'agit de voyages très incertains, de départs tellement départs qu'aucune arrivée ne pourra jamais les démentir »<sup>221</sup>.

Gracq, qui pose les questions et donne les réponses, poursuit son explication, en faisant le récit du lancement de *l'Île de France*, et en précisant :

R : « [...] C'est un spectacle très impressionnant. Cela me faisait un peu comprendre, de façon parlante, ce qui m'émeut surtout dans le sentiment de départ. On

218 Notons qu'il s'agit d'une thématique récurrente, en attestent des poèmes comme « Mouvement » d'Arthur Rimbaud, « Brise marine », de Mallarmé, ou encore, les poésies « exotiques » de Baudelaire.

219 GRACQ (Julien), « Liberté grande », Notes, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 1226.

220 *Idem*.

221 GRACQ (Julien), « Les Yeux bien ouverts », *Préférences*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 849.

sentait, on *voyait* tout d'un coup qu'il y avait, derrière cet ébranlement presque millimétrique, une extraordinaire *pression* ».

D : « En somme, le sentiment de l'appareillage, plutôt que celui de la destination ».

R : « Exactement. Chaque fois que je retrouve, au hasard d'une lecture, cette impression de *lâchez tout*<sup>222</sup>, c'est avec la même secousse. Les personnages de Stendhal, par exemple, ont toujours une façon royale, magnifique de liberté, de se mettre en route. [...] En même temps une idée de majesté quelquefois funèbre, se mêle presque toujours pour moi à ce sentiment d'instance de départ. Peut-être y a-t-il toujours, derrière, cette image de jeunesse, ce glissement sans retour : le lancement d'une énorme navire »<sup>223</sup>.

Cette longue citation, outre qu'elle renvoie implicitement à une citation de Baudelaire que l'on retrouvera plus loin dans le texte de « Pour galvaniser l'urbanisme », fait office de véritable point de rencontre entre les œuvres de Gracq. Tout d'abord, elle évoque, on l'a dit, la métaphore de l'appareillage<sup>224</sup>, omniprésente dans l'œuvre, qu'elle soit réelle ou imaginée. L'image du navire, immobile dans un premier temps, car amarré, puis se libérant finalement de ses entraves, répond au besoin impérieux de se défaire de la contingence quotidienne, mais surtout, au besoin de mettre en mouvement « la toute puissante réserve des choses », capacité potentielle des éléments de bouleverser le cours de l'histoire. C'est la même dynamique qui anime les pièces du jeu d'échec d'Allan, dans *Un beau ténébreux*<sup>225</sup>.

L'emblème « réaliste » de ce départ pour la mer, c'est évidemment le « Redoutable » du *Rivage des Syrtes*, qui, à l'image d'Aldo, stagne dans des eaux trop calmes, au milieu du désœuvrement généralisé. L'acte de folie et d'impatience qui conduit finalement le héros à appareiller, et à déclencher la guerre avec le Farghestan n'est qu'une autre représentation de cet appel à la rupture et à la liberté. Dans *Les eaux étroites*, c'est le glissement de la barque sur les canaux de la Loire qui permet à Gracq d'accéder aux réminiscences littéraires. Quant aux représentations plus métaphoriques de ce « départ », elles ne manquent pas non plus. Ainsi dans *Au château d'Argol*, « l'entière masse du château engagé comme un navire en détresse au travers des houles puissantes [...] »<sup>226</sup>, ou dans *Un beau ténébreux*, l'Hôtel des Vagues qui « appareille

222 Il s'agit d'un clin d'œil au poème « Lâchez tout » d'Anré Breton.

223 GRACQ (Julien), « Les Yeux bien ouverts », Préférences, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 850.

224 Voir également le poème « l'appareillage ambigu » (Liberté grande, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 296.)

225 Voir la citation d'*Un beau ténébreux*, à la page 55 de ce travail.

226 GRACQ (Julien), « Au château d'Argol », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 71.

comme un navire pour la traversée de l'été »<sup>227</sup>.

De la même façon, l'on observe dans « Pour galvaniser l'urbanisme », la « fantastique vision du vaisseau de Paris prêt à larguer ses amarres pour un voyage au fond même du songe, et secouant avec la vermine de sa coque le rémoraire inévitable, les câbles et les étais pourris des Servitudes Économiques »<sup>228</sup>.

Et plus loin, Saint-Nazaire, « Ville glissant de partout à la mer », énième image de ce pouvoir que semblent posséder certaines entités de se libérer de leurs chaînes. Ce pouvoir, ce n'est pas seulement celui d'appareiller ; c'est aussi, évidemment, celui de rompre avec l'ordre défini, et c'est ce même pouvoir que semble revendiquer la poésie de *Liberté grande*, lorsqu'elle se réclame de Rimbaud, et de ses « Villes » oniriques des *Illuminations*.

Autre symbole lourd de sens que cette citation nous permet d'appréhender, celui de la prééminence du chemin à parcourir sur la destination à atteindre. Lorsque Gracq résume sa propre pensée, en faux interrogateur, et qu'il dit : « En somme, le sentiment de l'appareillage, plutôt que celui de la destination », il réaffirme la prégnance dans son œuvre du « voyage », mystique, comme dans *Au château d'Argol*, initiatique, comme dans *Un beau ténébreux*, ou poétique, comme dans *Liberté grande*. D'où, justement, la fin abrupte du récit, après le suicide d'Allan, et surtout, la fin annoncée de l'intrigue, depuis le début ; seul compte vraiment l'acte de la rupture, et la voie qu'il ouvre devant lui. La métaphore constamment renouvelée du lancement des navires à la mer peut être lue, à l'aune de la lecture et de l'analyse du premier poème en prose de *Liberté grande*, comme le symbole même de la poésie, libre, tout simplement.

Finalement, et bien que l'auteur lui-même rattache cette thématique du « départ » au poète baudelairien, il est permis de voir dans l'image du bateau prenant le large le « départ dans l'affection et le bruit neufs »<sup>229</sup> de Rimbaud. La rupture avec « tout goût connu » du recueil gracquien n'est-elle pas essentiellement tributaire d'une part du souvenir sélectionné puis réapproprié de « Ville », d'autre part de l'appel du poète à « relever les déluges »<sup>230</sup> ?

227 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 105.

228 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 267.

229 RIMBAUD (Arthur), « Départ », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 296.

230 RIMBAUD (Arthur), « Après le déluge », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 290.



Une fois analysée la métaphore de la ville comme vaisseau traversant les flots, il nous reste à décrire la suite des visions oniriques du narrateur ; ici se succèdent des tableaux surréalistes, où le rêve a rétabli l'équilibre perdu entre nature et urbanité, si bien qu'à la sortie de l'Opéra, on se promène « sur un océan *vert prairie* plus réussi que nature »<sup>231</sup>.

« Je songe », dit le locuteur ; cette déclaration apparaît comme la clé d'entrée d'un monde où sont autorisées les associations les plus fantasmagoriques, justifiées par un « goût panoramique du contraste », et répondant à un « besoin moderne d'ironie et d'érémisme ». La rêverie s'intensifiant, elle se libère du même coup de la logique et de la rationalité, permettant ainsi au poète de créer une nouvelle dynamique des liens et des évocations au sein de son univers poétique ; cette liberté imaginative apparaît comme le ressort narratif du recueil. Les visions paradoxales s'engendrent ainsi les unes les autres, jusqu'à déclencher le processus mémoriel de l'écriture, dont le « sédiment » est rimbaldien.

Revient surtout me hanter cette phrase d'un poème de Rimbaud, que sans doute j'interprète si mal – à ma manière : « Ce soir, à Circeto des hautes glaces... ». J'imagine, dans un décor capable à lui seul de proscrire toute idée simplement galante, ce rendez-vous solennel et sans lendemain<sup>232</sup>.

Nouvelle référence rimbaldienne, cette fois à un autre poème des *Illuminations*, « Dévotion ». Comme pour « Ville », c'est surtout un fragment, un morceau isolé de texte qui a retenu l'attention de l'écrivain. Hanté, l'écrivain l'est de toute la matière littéraire accumulée lors de ses lectures ; la prose de Gracq abonde en allusions et en souvenirs, que les personnages distillent à chaque page. Cependant, il semble bien qu'à l'heure d'évoquer la Ville rêvée, ce soit la poésie de Rimbaud qui s'impose comme le surgissement le plus significatif. L'inversion, qui énonce d'abord la hantise, puis « cette phrase », retarde l'arrivée du segment de Dévotion, comme si ce dernier n'était qu'impression, que souvenir profond, ancré dans la mémoire, mais point encore tout à fait élucidé, gardant autour de lui une sorte de brouillard impénétrable, pareil à l'hermétisme d'un poème qui interdirait sa totale compréhension. Au cœur de sa rêverie, le poète sent remonter à la surface des visions enfouies, aux influences encore secrètes,

231 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », Liberté grande, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 268.

232 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », Liberté grande, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 268.

que seule l'écriture, riche en suggestion, est à même d'expliciter. Il devient sans doute superflu de le mentionner à ce stade, mais la citation, surtout la citation rimbaldienne, a chez Gracq valeur d'énergie poétique, qui absorbe le lecteur et inspire l'écrivain tout le long de sa démarche artistique. Le souvenir de Circeto nécessite cependant une déconnexion totale du monde « réel » afin de pouvoir se réaliser pleinement.

Si Gracq interprète « si » mal (et il s'empresse de corriger – à sa manière), c'est que les poèmes des *Illuminations* jouent avec l'équivoque ; Circeto pourrait être un lieu ou une personne, le « à » ne permet pas de le savoir exactement, à cause de l'ambiguïté entre la localisation et le datif d'avantage – qui prédomine dans ce poème aux allures d'ex voto. D'autant plus qu'il apparaît difficile de rattacher ce nom à celui d'un élément plus connu ; certains y ont vu Circé, la magicienne de l'Odyssée d'Homère qui métamorphosait les visiteurs en animaux, et à qui Ulysse su résister. D'autres avancent comme interprétation la conjonction du nom de la figure mythologique et de « Céto », appellation d'une déesse marine, apparentée aux monstres marins, d'où le « grasse comme le poisson ». Rien toutefois ne vient vraiment appuyer cette hypothèse. Le contexte du fragment, et le titre du poème dans lesquels on retrouve l'idée d'une prière, pourrait faire pencher la balance en faveur d'une personne, puisque l'on adresse en général sa litanie « à » quelqu'un.

Cependant rien n'interdit vraiment de prier pour une ville. Qu'importe, finalement, la réelle signification dans notre cas, puisque l'incapacité de définir la cible de la bénédiction fait justement l'intérêt du texte, et assure sa pérennité dans la rêverie gracquienne ; l'ambiguïté est précieuse à l'imagination. Gracq, lui, a tranché, même s'il dit ne pas interpréter correctement la phrase ; pour lui, le locuteur s'adresse à une ville, ou, du moins, le narrateur gracquien de « Dévotion » s'y emploie. C'est assez logique, étant donné la proximité du poème « Ville », en exergue, et la thématique de « Pour galvaniser l'urbanisme ». Mais la citation de Gracq dit toute la puissance de la poésie des *Illuminations* ; c'est comme si pendant très longtemps, le fragment de « Circeto » avait sommeillé dans la mémoire de l'écrivain, pour reparaitre lors de l'évocation d'une ville rêvée, après une nécessaire mais fertile incubation.

Il convient de remarquer une légère différence entre l'extrait que nous présente Gracq, et la phrase écrite par Rimbaud. Chez ce dernier, il n'y a en effet aucune virgule entre « Ce soir » et « à Circeto ». Ici encore, Gracq s'est approprié la citation, non

seulement parce qu'il a détaché un morceau de phrase hors de son texte d'origine pour l'accoler à son recueil, mais surtout parce qu'il l'a modifiée de l'intérieur. Michel Murat évoque « un processus d'appropriation et d'adéquation à soi »<sup>233</sup>, et nous le suivons dans son interprétation, tant il apparaît qu'ici, Gracq, au fil du temps, a déformé le fragment rimbaldien pour le faire sien, et donner de la cohérence à sa compréhension du mot « Circeto ». Ajouter une virgule après « Ce soir » revient à souligner que le syntagme est un complément circonstanciel de temps, et donc, à imiter une énumération de compléments, retardant l'information principale de la phrase. La virgule donne du crédit à l'hypothèse d'une description minutieuse d'un espace-temps particulier, dont le rythme est savamment structuré.

Comme le dit si bien le narrateur, « J'imagine, dans un décor [...] ». Là où, consécutivement, Rimbaud a voulu dresser le sombre tableau d'une ville catastrophiquement « moderne », et où il a voulu procéder à une série de litanies, Gracq se saisit de ce qui constitue pour lui le « punctum » poétique, et le réinvestit d'une valeur neuve, typiquement gracquienne, afin de se livrer à une rêverie de la ville. Il apparaît donc que les deux citations de Rimbaud se rejoignent dans leur fonction ; elles cristallisent la pensée gracquienne, et lui offre une impulsion primordiale, une source inépuisable d'inspiration.

Nous citons ici un passage d'*En lisant en écrivant*, dont le titre (et l'absence de virgule) ne saurait être plus éloquent lorsqu'il s'agit d'évoquer les liens entre lecture et écriture :

Quand reviennent ces jours de disgrâce où, pour un moment, les livres, tous les livres, n'ont plus que le goût du papier mâché, où une *acedia* saturnienne décolore pour l'âme et dessèche sur pied toute la poésie écrite, il ne reste pour moi que deux ou trois fontaines – petites, intarissables – où l'eau vive dans le désert qui s'accroît continue de jaillir et inmanquablement me ranime ; ce sont quelques « Chansons » de Rimbaud [...]<sup>234</sup>.

Julien Gracq, non pas le romancier, ni le poète, mais bien le théoricien, nous livre en effet déjà explicitement la clé de certaines des influences à l'œuvre dans son univers, comme nous le verrons dans la troisième et dernière partie de notre étude. Quant à la suite du texte, elle renforce un peu plus l'idée d'une Circeto qui serait « ville », puisque le narrateur se prend à y rêver quelque rendez-vous. Cependant, rien

233 MURAT (Michel), *Le Rivage des Syrtes, Étude de style 1. Le Roman des noms propres*, Paris, José Corti, 1983, p. 124.

234 GRACQ (Julien), « En lisant en écrivant », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 698.

d'amoureux ; il s'agit d'une rencontre sans autre objet que le lieu lui-même, que l'on imagine « solennel et sans lendemain » tant parce qu'il est onirique que parce qu'il emportera pour toujours le poète vers un autre monde.

Le souvenir de Circeto des hautes glaces devient prétexte et ressource à l'édification d'une ville fantastique, où se côtoient précipices et habitations, glaciers et longues voitures, lampadaires et culminations énormes de montagnes. La démesure architecturale de la ville gracquienne, et sa proximité avec une nature extrême et déchainée n'est pas sans rappeler les vertigineuses constructions de « Villes II ».

On y observait, dans une ambiance tout aussi irréelle, des « plateformes au milieu des gouffres », « des passerelles de l'abîme », « les hautes crêtes [d'] une mer troublée » jouxtant les châteaux et les beffrois, ainsi que « les champs des hauteurs où les centaresses séraphiques évoluent parmi les avalanches »<sup>235</sup>. Même constat pour « Villes I », où « l'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales », où « On a reproduit dans un goût d'énormité singulier toutes les merveilles classiques de l'architecture », et où, enfin, « un dôme [...] de quinze mille pieds » borde les plateformes, escaliers et passerelles qui permettent de « juger la profondeur de la ville ! »<sup>236</sup>. « Pour galvaniser l'urbanisme » semble définitivement s'ancrer dans l'imaginaire des villes rimbaldiennes au fur et à mesure que l'on progresse dans sa lecture.

Si chez Rimbaud, dans « Villes I » au moins, la description des hénaurmes palais et bâtisses est ironiquement hyperbolique (qu'on pense aux « conceptions de la barbarie moderne »), chez Gracq, l'invention de la ville rêvée est on ne peut plus sincère, un peu à l'image du processus qui fait de la citation appropriée de l'exergue un tremplin à l'onirisme. C'est qu'il y a chez l'écrivain une admiration non dissimulée pour l'architecture « moderne », comme en témoigne un passage d'*Au château d'Argol*, dans lequel Albert pénètre dans la chambre d'Herminien et prend le temps de contempler une gravure anonyme, qui fait resurgir en lui le souvenir des « proportions gigantesques », et « l'architecture lourde, violente et convulsive » du « génie »<sup>237</sup> du Piranèse. Il s'agit là d'une autre facette de l'urbanisme gracquien.

La neige immaculée, la glace, et l'hiver (en italique dans « Pour galvaniser

235 RIMBAUD (Arthur), « Villes II », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 302.

236 RIMBAUD (Arthur), « Villes I », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 303.

237 GRACQ (Julien), « Au château d'Argol », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, pp. 83-85.

l'urbanisme ») en général semblent être d'autres symboles récurrents chez Gracq, que l'on retrouve sous la forme d'avalanches dans « Villes II », et sous la forme de « neige éternelle » dans « Villes I » ; les hautes glaces de Circeto, ainsi que « les sarabandes de la neige » en témoignent. Ces éléments sont autant de visions dont on pourrait penser qu'elles sont des détails, mais dont on peut croire qu'elles ont inspiré l'écrivain qui s'en est nourri, et qui les a développées plus avant.

Le « je » du poème suit le mouvement général menant de l'abstrait au concret, et imagine l'activité de cette ville dont il a vu « la lumière [...] s'enrichir de sous-entendus d'au-delà »<sup>238</sup> ; le caractère mystique de la poésie, celui de la révélation d'Allan, n'est jamais très loin chez Gracq. Et soudain, ce qui n'était qu'un « œil » se promenant dans la vague atmosphère du songe devient présence effective du narrateur, qui s'incorpore à son propre rêve. Le participe passé « accoudé », semble sortir de nulle part, en plein milieu d'un paragraphe, comme pour incarner le poète. C'est que, désormais, la transition est amorcée entre l'imagination et le souvenir, entre la ville rêvée et la ville remémorée ; la dynamique du rapprochement qui a engendré d'abord l'idée de la Ville avec majuscule, puis son décor, avant d'animer son cœur d'une activité humaine, est finalement parvenue à son terme. La déclaration qui assure le passage du fantasmé au réel sonne comme la légitimation du titre du poème, en même temps qu'elle laisse apparaître le regret d'un poète qui vient de nous faire la démonstration que la littérature parvient à fixer dans notre esprit plus solidement la vision d'une ville que ne le pourra jamais l'urbanisme de notre époque.

Venons-en maintenant, certes beaucoup plus brièvement, à la seconde partie du poème, consacrée à la ville réelle de Saint-Nazaire. Elle accumule indifféremment références et métaphores, dans « la surprise » de ces « poétiques collusions », et de « ces drôles d'idées qui naissent parfois aux choses »<sup>239</sup>. Wells, de Quincey et Baudelaire, dont nous évoquons tout à l'heure la citation, rejoignent les nombreuses références poétiques et mythologiques, afin d'évoquer une ville, qui, pour être remémorée, n'en est pas moins rêvée, finalement, puisque le narrateur en vient, après un long souvenir, à se demander si vraiment la ville qu'il vient de décrire existe encore<sup>240</sup>.

238 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », Liberté grande, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 269.

239 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », Liberté grande, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 270.

240 Cette interrogation rappelle la fin abrupte que connaît l'évocation du poème « Les Ponts » de Rimbaud déjà cité ici, où la poésie semble se renier elle-même dans son élan créateur ; « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie ».

Dans son esprit certainement, et dans son œuvre à présent ; ces « villes impossibles » dont il est le démiurge, il espère qu'elles suffiront peut-être un jour à remettre en question les plus accablantes sujétions, afin de pouvoir se libérer de sa « rue de boutiques ». Par cette confession, il aspire, on l'imagine, à une échappée par la poésie autant qu'à une évolution de l'urbanisme, et plus, profondément, à une rénovation de nos modes de sociabilité.

### **6.5. Révolte poétique**

Si Julien Gracq n'est pas immédiatement en mesure de « galvaniser » l'architecture et l'esthétisme de nos lieux d'habitations, il peut en revanche sans difficulté prétendre au voyage poétique qui lui permettra de s'évader de « telle sordide rue de boutique »<sup>241</sup>, autant qu'il permettra au lecteur, dans le même temps, de prendre conscience des « frontières » que *Liberté grande* s'emploiera à abolir. Cela pour qu'un jour, la « poésie » puisse amorcer un changement de fond dans notre façon de penser et de « construire ».

Gracq, qu'on taxe volontiers d'élitiste, défend une conception ambitieuse du rôle de l'écrivain, qui se doit, d'amener l'homme à réfléchir à sa condition d'être vivant. D'où une critique si virulente, nous le verrons, d'une considération réductrice de la littérature, celle qu'incarne par exemple les prix littéraires et la marchandisation de la culture. Il ne s'agit pas non plus, bien sûr, de tomber dans l'extrême inverse, et de faire de la littérature une arme politique (*La Littérature à l'estomac* le démontre suffisamment, d'ailleurs) ; il s'agit de concevoir la lecture et l'écriture en tant que telles, et comme démarche permettant d'appréhender le monde qui nous entoure, ni plus ni moins.

Dès lors, on ne peut que suivre Julien Gracq, lorsqu'il revendique le droit de s'accrocher « à de telles pensées »<sup>242</sup>, pour ne pas être enfermé constamment dans « leurs » villes de pierre et de briques. « Libre à eux de croire s'y *loger* », dit-il, et l'italique vient signifier toute l'importance du terme. Car en réalité, ils ne s'y logent pas, nous dit l'écrivain ; ils y vivent.

241 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande, Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 271.

242 *Idem.*

Et là où Rimbaud se jouait du discours moderniste de ses contemporains, Gracq lance une accusation directe, certes sans désigner explicitement d'accusé ; il faut comprendre que c'est un mode de pensée qui est montré du doigt, et donc, une organisation de la vie humaine en société. La réappropriation de la citation de « Ville », qui a donné son impulsion à la rêverie, n'a donc pas pour autant « éludé » un certain caractère corrosif ; car la rêverie a mené au souvenir, lui-même rêvé de la ville, et finalement, à la justification de sa nécessité. Gracq, en découpant les deux premières phrases du poème rimbaldien pour les greffer sur son texte, a insufflé à son écriture l'impulsion dont il avait besoin pour se déployer. Il a, à sa façon, poursuivi l'écriture de « Ville », jusqu'à donner à son premier poème en prose la forme d'un manifeste pour la création littéraire.

On retiendra donc de cette longue analyse non pas tant l'omniprésente influence de Rimbaud, comme ce pouvait être le cas dans *Un beau ténébreux*, mais bien la source primordiale que constitue l'inspiration rimbaldienne. Plus précisément, le fait de choisir un extrait de texte, puis de le placer en amont du recueil, témoigne d'une volonté de filiation littéraire, ainsi que d'un voisinage fertile de la poésie ; Gracq semble nous indiquer, comme il le fait d'ordinaire à l'aide de l'italique, le point focal autour duquel s'est concentrée sa pensée.

Dans notre cas, on l'a vu, il s'agit plus spécifiquement encore du point de départ de la rêverie gracquienne, qui, dans un mimétisme descriptif parallèle à « Ville », a imaginé et dessiné le décor, le lieu, puis les êtres, dans un constant mouvement de rapprochement, menant finalement à l'incorporation du poète dans son propre songe. Cette incarnation permet d'effectuer la transition de l'écriture poétique à l'écriture du souvenir, et reconduit l'affirmation d'une poésie libre. C'est là semble-t-il la signification du titre du recueil, qui, dans une subtile inversion, met au premier rang le mot « Liberté », suivi de son adjectif, « grande » ; l'œuvre clame et revendique, comme dans l'exergue rimbaldien, une rupture radicale, en même temps qu'elle désigne la matière littéraire à l'origine de sa naissance.

Enfin, et pour clore cette analyse, s'il nous était permis de réaliser une dernière filiation, afin de rendre compte de la présence rimbaldienne au sein de l'œuvre poétique gracquienne, ce serait sans aucun doute sur l'évocation du poème « Départ » que se porterait notre choix, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, parce que ce texte, dont la

richesse est proportionnellement inverse à la brièveté, incarne la rupture par excellence, la même qui décide Gracq à se libérer de tout goût connu, ou, du moins à se revendiquer (geste paradoxal et intermédiaire) de ceux qui ont incarné cette rupture. Ensuite, parce que ce poème symbolise le début d'un voyage, pour un « ailleurs » inconnu, mais où, peut-être, à travers la poésie, Gracq donnera rendez-vous à « la vraie vie » (sans lendemain, toutefois). Enfin parce que ce départ, soudain et définitif, est conçu par l'écrivain comme l'histoire d'un appareillage, celui qui libère le navire de toutes les Servitudes, et la Ville, entité singulière, de tous ses états. En cela, les bateaux gracquiens partagent certainement quelque lien de parenté avec le bateau ivre, lui qui, en fuyant la société des hommes, se lance dans une improbable odysée poétique, et qui aujourd'hui encore, caractérise tant la fièvre de la révolte que la possibilité d'une révélation poétique.



## Conclusion

Reprise, affirmation et revendication du message rimbaldien d'une part, désignation, explicitation et transformation de l'influence et des résurgences rimbaldiennes d'autre part ; tels sont les enjeux de la réappropriation gracquienne à l'œuvre dans les textes envisagés lors de ce travail.

*Un beau ténébreux* y apparaît comme le lieu privilégié d'un avertissement, d'un rappel à l'ordre salutaire. « Tout de même ! Prenons garde tout de même, quand nous nous hypnotisons sur son silence... »<sup>243</sup>, telles pourraient être les dernière paroles d'Allan Murchison. Le protagoniste gracquien donne chair à la parole de l'auteur, à cette expression détournée par « une inversion fondamentale du signe »<sup>244</sup> cette fois bien à lui, qui transforme l'idéal d'une « vraie vie » péremptoirement « absente » en la possibilité d'un « ailleurs ». La théâtralisation du « nouveau Rimbaud »<sup>245</sup>, la mise en scène de cette figure terrifiante et fascinante à la fois, qui tant par les actes que par les mots, se revendique de l'œuvre du poète, s'apparente à l'accomplissement poétique d'une conception de la littérature refusant énergiquement tout compromis avec une société trop encline à la figer, à la réifier en trophée culturel. À cet égard, le deuxième roman de Julien Gracq peut être considéré comme le terreau fertile d'un engagement, qui verra son auteur partir en guerre contre la foire Saint-Germain, le massicot à la main, et dont le pamphlet de *La Littérature à l'estomac* sera l'aboutissement théorique.

Outre cette volonté acharnée de préserver l'autonomie et l'indépendance d'un art que l'époque tend à subvertir en une dérisoire course hippique<sup>246</sup>, et le désir ardent de lutter contre une vulgarisation de masse prompte à qualifier les génies littéraires de fantaisistes des manuels scolaires<sup>247</sup>, *Un beau ténébreux* figure également l'affirmation d'une vision, d'une lecture de Rimbaud proprement gracquienne. Le voleur de feu prométhéen qu'est Allan, en figurant le messager « évangélique » porteur de l'annonciation<sup>248</sup>, confère au poète des *Illuminations* auquel il s'identifie constamment

243 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », Préférences, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 929.

244 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 502.

245 AMOSSY (Ruth), « Un procédé du récit réfléchi : Les allusions à Rimbaud dans un beau ténébreux », *op. cit.*, p. 449.

246 GRACQ (Julien), « La Littérature à l'estomac », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 524.

247 GRACQ (Julien), « Lettrines », *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 200.

248 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 462.

les vertus prophétiques d'un messie, seul capable d'incarner la « voyance ».

La révélation par le Verbe dont est témoin Gérard, le narrateur, et que ce dernier consigne dans son journal en « fixant des vertiges »<sup>249</sup>, symbolise toute la force d'une écriture qui doit pouvoir « changer la vie »<sup>250</sup>. D'où la verve d'un Julien Gracq fustigeant une critique obnubilée par le « suicide » de Rimbaud, et son positionnement en faveur d'une littérature du pressentiment, contre une littérature du ressassement. L'écrivain esquisse, en narrant l'histoire d'une fascination, la revalorisation du message poétique de Rimbaud. Ce faisant, il opère une recreation du projet rimbaldien, et s'empare du discours du poète pour livrer sa propre conception de la littérature.

Mais l'auteur d'*Une saison en enfer* est aussi et surtout l'une de ces rares « fontaines intarissables »<sup>251</sup>, qui ranime inmanquablement l'écrivain au milieu du désert littéraire qui semble l'avoir encerclé. Énième métaphore utilisée pour décrire la vigueur, l'énergie qui innerve l'œuvre rimbaldienne, et celle de Gracq à travers elle, l'image de ce jaillissement, de cette « décharge de foudre » qui vient éclairer la « nuit sombre »<sup>252</sup>, évoque assez l'omniprésence d'une « figure tutélaire »<sup>253</sup> dont on s'étonnera qu'elle n'ait pas été plus explicitée, tellement elle apparaît fondamentale dans l'œuvre de l'auteur, tant au niveau de son écriture romanesque et poétique, qu'au niveau de ses discours critiques.

Et pourtant, bien qu'il faille convenir que dans certains cas le rayonnement effectif de l'influence rimbaldienne « dépasse singulièrement celui de la référence explicite »<sup>254</sup>, on ne saurait être plus affirmatif que Gracq, lorsqu'il retranscrit en épigraphe de *Liberté grande* une citation du poème « Ville », issu des *Illuminations* de Rimbaud. Cet acte, qui rend compte d'un processus d'élaboration de la narration où la lecture est le principe moteur qui préside à l'écriture, s'inscrit dans une réflexion globale sur l'essence de la littérature à travers le temps. Le « plus perceptible »<sup>255</sup> évoqué dans l'entretien avec Jean Carrière atteste d'une vision cumulative, qui voit chaque nouvel écrivain se nourrir de l'épais terreau de la littérature qui a précédé, avant d'alimenter à

249 GRACQ (Julien), « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 175.

250 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 461.

251 GRACQ (Julien), « En lisant en écrivant », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 698.

252 GRACQ (Julien), « Un Centenaire intimidant », *Préférences*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 930.

253 MAROT (Patrick), *La forme du passé : écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, *op. cit.*, p. 61.

254 PERRIN (Dominique), *op. cit.*, p. 284.

255 GRACQ (Julien), « Entretien avec Jean Carrière », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 1245.

son tour l'écriture de futurs écrivains, ce dans un mouvement d'innutrition réciproque, dont la réécriture gracquienne n'est finalement que l'aboutissement logique.

Toutefois, une œuvre en particulier semble émerger de l'océan référentiel qui constitue la « bibliothèque du vécu » d'où Julien Gracq puise la substance de ces écrits ; une tête, plus précisément, qui « dépasse les nuages »<sup>256</sup>, et accède au panthéon de ses inspirations qui telles des « fil conducteurs »<sup>257</sup>, guident les pas de l'écrivain à travers ces « chemins de foudre » qu'en géographe passionné, il s'attache à dépeindre dans le recueil de poésies en prose qu'est *Liberté grande*.

Arthur Rimbaud – son œuvre, mais aussi son personnage – apparaît comme une source prépondérante, qui semble n'être que rarement convoquée expressément par l'écrivain, et qui, bien plutôt, se présente à lui, surgit, resurgit dans sa mémoire et dans ses pensées, accompagnée d'une nébuleuse de visions poétiques, qui inspirent à l'écrivain ses pérégrinations à travers des paysages fantastiques, « au fond même du songe »<sup>258</sup>. Le seul et unique recueil de poésies de Julien Gracq se trouve être le berceau où se manifeste le plus explicitement l'impulsion créatrice, qui dit et désigne ses origines ; « Revient surtout me hanter cette phrase d'un poème de Rimbaud [...] »<sup>259</sup>. L'auteur, qui écrit par-dessus les pages lues et relues du palimpseste de la littérature, voit parfois réapparaître quelques inscriptions à moitié effacées, qui témoignent de la réappropriation de l'écriture. On pourrait aussi déclarer, pour user d'une autre de ses métaphores, que les lectures passées ont incubé dans sa mémoire, et se révèlent à l'écrivain, renouvelées, transformées par sa propre vision des choses, « à sa manière »<sup>260</sup>. Ce qui lui fait dire, d'ailleurs, qu'il « interprète si mal » la phrase « Ce soir, à Circeto des hautes glaces »<sup>261</sup>, à cause de l'ambiguïté du « à » ; ici, l'hésitation sur le sens à donner à l'expression témoigne tout autant de la richesse et de la diversité de la langue et de la littérature que ne le fait la lecture équivoque de Gracq. Mais déjà, l'écrivain a trouvé une parade, et a fait sienne la citation, en y ajoutant une virgule.

Cette logique d'assimilation fait de Rimbaud l'une des influences poétiques qui permettent à l'œuvre de Julien Gracq de se réaliser, dans un équilibre subtil entre

256 GRACQ (Julien), « Lettrines », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 183.

257 GRACQ (Julien), « André Breton », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 509.

258 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 267.

259 *Ibid.*, p. 268.

260 *Idem.*

261 *Idem.*

héritage littéraire et poésie du devenir<sup>262</sup>, « entre souvenir et anticipation »<sup>263</sup>. *Un beau ténébreux* et *Liberté grande* ne sont que deux des nombreuses œuvres qui témoignent de cette relation complexe entre l'écrivain et le poète ; nous avons eu l'occasion, tout au long de ce travail, de mentionner et de citer le nom d'autres écrits, qui mériteraient d'être étudiés en profondeur dans une optique similaire.

Nous pensons, notamment, aux liens évidents entre la géographie d'un *Balcon en forêt*, dont l'intrigue se déroule dans les forêts ardennaises, et les « pèlerinages » dont Gracq fait le récit dans *En lisant en écrivant*, ainsi qu'aux réminiscences qu'évoque la lente dérive de la barque sur les bords de Loire dans *Les eaux étroites*. Cette étude, nous l'espérons, suscitera d'autres commentaires sur la relation qui unit Julien Gracq à Arthur Rimbaud, dans le même esprit qui fait dire à l'écrivain que « tout livre pousse sur d'autres livres »<sup>264</sup>.

Nous concluons ce travail par une citation de l'auteur, qui quant à lui, refuse de conclure, et veut croire en l'immortalité du message du « voyant » :

Qui se chargerait jamais de conclure sur la pensée de Rimbaud, qui ne conclut jamais ? éternel insurgent, tout entier en courtes charges furieuses et inabouties. La *Saison* n'est que mouvements de l'âme violents et entre-heurtés, avec quelque chose des interférences échevelées, imprévisibles, de la grosse houle qui cogne et rebondit contre les quais d'un bassin ouvert. Elle m'a toujours repris et fasciné, et gardé, de la même manière que me retient sur mon balcon pendant des heures un après-midi de gros temps à Sion : fureur défaite qui se reconcentre aussitôt vierge, inconcevable déchaînement d'énergie flouée<sup>265</sup>.

262 RICHARD (Jean-Pierre), *op. cit.*

263 GRACQ (Julien), « Carnets du grand chemin », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 939.

264 GRACQ (Julien), « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, pp. 864-865.

265 GRACQ (Julien), « En lisant en écrivant », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 696.

## Bibliographie

### *Sources primaires*

BRETON (André), *œuvres complètes*, Tome I, Édition de marguerite Bonnet avec la collaboration de Phillipe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris , Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

GRACQ (Julien), *œuvres complètes*, Tome I, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

GRACQ (Julien), *œuvres complètes*, Tome II, édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

RIMBAUD (Arthur), *œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

### *Sources secondaires*

AMOSSY (Ruth), « Un procédé du récit réfléchi : Les allusions a Rimbaud dans un beau ténébreux », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, juillet-septembre 1973, pp. 469-484.

AMOSSY (Ruth), *Les Jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Langages », 1980.

BACHELARD (Gaston), *La poétique de la rêverie*, PUF, 1960.

BARDEL (Alain), « "Ville" d'Arthur Rimbaud, Panorama », *Arthur Rimbaud le poète*, consulté le 19 mai 2015. URL : [http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/ville\\_panorama.htm](http://abardel.free.fr/petite_anthologie/ville_panorama.htm)

BOIE (Bernhild), Présentation et critique du roman *Un beau ténébreux* sur le site de l'éditeur José Corti, consulté le 12 mai 2015. URL : <http://www.jose-corti.fr/titresfrançais/unbeauténébreux.html>

BOMBARDE (Odile), « Repères de Rimbaud dans l'œuvre de Julien Gracq », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4, juillet-août 1984, pp. 553-560.

BRUNEL (Pierre), Rimbaud, œuvres, La Pochotèque, 1999.

- CESBRON (Georges), « Vers un état présent des études gracquiennes », Julien Gracq. *Visages d'une œuvre*, acte du colloque international d'Angers (21-24 mai 1981), Georges Cesbron (dir.), Presses de l'Université d'Angers, 1981.
- CLAISSE (Bruno), « Ville et les ambiguïté de la modernité », *L'information littéraire*, 1988.
- COMBES (Dominique), *Arthur Rimbaud, Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2004, pp. 18-22.
- COMPAGNON (Antoine), « Gracq est-il un moderne ? », *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*, actes du colloque de Cerisy (24-29 août 1991), textes réunis par Michel Murat, Minard Lettres Modernes, pp. 45-62.
- COMPAGNON (Antoine), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- DEBREUILLE (Jean-Yves), « Du réel au surréel », *Julien Gracq* (n° 1007 mars 2013), Paris, Revue Europe, 2013.
- FOUCHET (Max-Pol), « Les lettres françaises (7 avril 1945) », Présentation et critique du roman *Un beau ténébreux* sur le site de l'éditeur José Corti, consulté le 12 mai 2015. URL : <http://www.jose-corti.fr/titresfrançais/unbeauténébreux.html>
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1996.
- GUIOMAR (Michel), « Rêverie et Imagination, J. Gracq et G. Bachelard, éléments d'une convergence, d'un parallèle ou d'une opposition », *Julien Gracq, Visages d'une œuvre*, actes du colloque international d'Angers (21-24 mai 1981), Georges Cesbron (dir.), Presses de l'Université d'Angers, 1981.
- HACKETT (Cecil A.), « Anglicismes dans les Illuminations, » *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°2, mars-avril 1987.
- HUPÉ (Aurélien), « Énigme et intertextualité dans *Un beau ténébreux* », *Julien*

- Gracq 4. Références et présences littéraires*, Patrick Marot (dir.), Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2004, pp. 221-237.
- KRISTEVA (Julia), « Problèmes de la structuration du texte », Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.
- KRISTEVA (Julia), Sèmiôtikè. *Recherches sur une sémanalyse*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1969.
- LE GUILLOU (Phillipe) *Le déjeuner des bords de Loire* suivi de « Monsieur Gracq », Paris, Gallimard, 2007.
- LE GUILLOU (Phillipe), *Julien Gracq. Fragments d'un visage scriptural*, Paris, La Table ronde, 1991.
- LEUTRAT (Jean-Louis), « GRACQ JULIEN - (1910-2007) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mai 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/julien-gracq/>.
- LEUTRAT (Jean-Louis), *Julien Gracq*, Paris, Seuil, Les contemporains, 1991.
- MAROT (Patrick), « "un répertoire de femmes fatales"... par Patrick Marot », *Julien Gracq 4. Références et présences littéraires*, Patrick Marot (dir.), Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2004, pp. 5-10.
- MAROT (Patrick), « Julien Gracq et le surréalisme », *Œuvres et critiques. Treize ans d'études sur le surréalisme*, XVIII (1-2), 1993.
- MAROT (Patrick), « Un Balcon en forêt, La Presqu'île, un tournant dans l'écriture », Marianna Lorenzi (dir.), *Julien Gracq, Les Dernières fictions*, Paris, PUF/CNED, 2007.
- MAROT (Patrick), *La forme du passé : écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris, Minard Lettres Modernes, 1999.
- MURAT (Michel), « Le Rimbaud de Julien Gracq », *Rimbaud. Cahiers de l'Herne*, André Guyaux (dir.), Éditions de l'Herne, 1993, pp. 321-323.
- MURAT (Michel), *Gracq dans son siècle*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2012.
- MURAT (Michel), *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002.

- MURAT (Michel), *L'enchanteur réticent, essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004.
- MURAT (Michel), *Le Rivage des Syrtes, Étude de style 1. Le Roman des noms propres*, Paris, José Corti, 1983.
- MURAT (Michel), *Le Rivage des Syrtes, Étude de style 2. Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.
- MURPHY (Steve), *Stratégie de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- PERRIN (Dominique), *De Louis Poirier à Julien Gracq*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009.
- RICHARD (Jean-Pierre), « Rimbaud ou la poésie du devenir », *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- RIFFATERRE (Michael), « Dynamisme du mot », *Julien Gracq*, Paris, L'Herne, 1972.
- SAGER (Alain), « Évocations et résonances rimbaldiennes dans Un beau ténébreux de Julien Gracq », *Rimbaud Vivant* N°44, juillet 2005.
- SAGER (Alain), « Julien Gracq : En lisant en écrivant sur Arthur Rimbaud », *Rimbaud Vivant* N°45, septembre 2006.
- SAINT-AMAND (Denis), « Écrire (d')après », *ConTEXTES* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 05 mars 2009, consulté le 15 mai 2015. URL : <http://contextes.revues.org/4171>
- STAWSKI (Simon), *Poétique du seuil dans Liberté grande de Julien Gracq*, consulté le 16 mai 2015, URL : [www.academia.edu/7494118/PoetiqueduseuildansLibertégrandedeJulienGracq](http://www.academia.edu/7494118/PoetiqueduseuildansLibertégrandedeJulienGracq)
- VIGNES (Sylvie), « "De l'âme appliquée sur de l'âme – et tirant". Présence de Rimbaud dans l'œuvre non romanesque de Gracq », *Julien Gracq 4. Références et présences littéraires*, Patrick Marot (dir.), Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2004, pp. 129-151.



## Annexe

« *Pour galvaniser l'urbanisme* », de Julien Gracq, dans *Liberté grande*.

Gêné que je suis toujours, sur les lisières d'une ville où cependant il serait pour nous d'une telle séduction de voir par exemple les beaux chiendents des steppes friser au pied même de l'extravagante priapée des gratte-ciel, déçu par le dégradé avilissant, la visqueuse matière interstitielle des banlieues, et, sur les plans, leurs cancéreuses auréoles, je rêve depuis peu d'une Ville qui s'ouvrît, tranchée net comme par l'outil, et pour ainsi dire saignante d'un vif sang noir d'asphalte à toutes ses artères coupées, sur la plus grasse, la plus abandonnée, la plus secrète des campagnes bocagères. Que ne pourrait-on espérer d'une ville, féminine entre toutes, qui consentît, sur l'autel d'une solitaire préoccupation esthétique, le sacrifice de cet embonpoint, moins pléthorique encore que gangreneux, où s'empêtre perversément comme dans les bouffissures de l'enfance la beauté la plus mûre et la plus glorieuse d'avoir été fatiguée par les siècles, le visage d'une grande cité. Le papillon sorti du cocon brillant des couleurs du rêve pour la plus courte, je le veux bien, la plus condamnée des existences, c'est à peine s'il donnerait l'idée de cette fantastique vision du vaisseau de Paris prêt à larguer ses amarres pour un voyage au fond même du songe, et secouant avec la vermine de sa coque le *rémore* inévitable, les câbles et les étais pourris des Servitudes Economiques. Oui, même oubliée la salle où l'on projetait l'Age d'Or, il pourrait être spécialement agréable, terminée la représentation de quelque Vaisseau Fantôme, de poser sur le perron de l'Opéra un pied distrait et pour une fois à peine surpris par la caresse de l'herbe fraîche, d'écouter percer derrière les orages marins du théâtre la cloche d'une *vraie* vache, et de ne s'étonner que vaguement qu'une galopade rustique, commencée entre les piliers, soudain fasse rapetisser à l'infini comme par un truc de scène des coursiers échevelés sur un océan *vert prairie* plus réussi que nature.

Serais-je le seul ? Je songe maintenant à ce goût panoramique du contraste, à ce choix du dépouillement dans le site où s'édifieront les constructions les plus superflues, les plus abandonnées au luxe, palaces de skieurs, caravansérails, dancings des déserts, des Saharas, des pics à glaciers, où trouve à s'avouer avec naïveté je ne sais quel besoin moderne d'ironie et d'érémisme. Revient surtout me hanter cette phrase d'un poème de Rimbaud, que sans doute j'interprète si mal – à ma manière : « Ce soir, à Circeto des hautes glaces... » J'imagine, dans un décor capable à lui seul de proscrire toute idée simplement galante, ce rendez-vous solennel et sans lendemain. Au-dessus de vallées

plus abruptes, plus profondes, plus noires que la nuit polaire, de culminations énormes de montagnes serrées dans la nuit épaule contre épaule sous leur pèlerine de forêts – comme dans la « pyramide humaine » au-dessus des nuques de jeunes Atlas raidis par l'effort une gracieuse apparition, bras étendus, semble s'envoler sur la pointe d'un seul pied, – ou plus encore comme à là lueur du jour la céleste Visitation des neiges éternelles, leur attouchement à chaque cime de gloire dans une lumière de Pentecôte, – l'œil dressé sous un angle impossible perçoit en plein ciel d'hiver nocturne des phares tournoyants dans les sarabandes de la neige, de splendides et longues voitures glissant sans bruit le long des avenues balayées, où parfois un glacier dénude familièrement la blancheur incongrue d'une épaule énorme – et toutes pleines de jouets somptueux, d'enfants calmes, de profondes fourrures, et se hâtant tout au long des interminables et nobles façades des palais d'hiver vers la Noël mystérieuse et nostalgique de cette capitale des glaces.

Le souvenir charmant que j'ai gardé de cette ville où les feux de bengale roses éclataient dans les collines de neige, où la jeunesse dorée des quartiers riches, à minuit, s'amusait à jeter dans les précipices qui ceinturent ce belvédère de glace des torches enflammées qui rapetissaient mollement, régulièrement, dans la transparence noire, jusqu'à ce que, le souffle coupé par une nausée vague, on relevât les yeux vers la nuit piquetée d'étoiles froides, et qu'on sentît la planète pivoter sur cette extrême pointe. Devant le perron du casino, deux avenues immaculées, escarpées, majestueuses, entrecroisaient une courbe à double évolution; lancées comme dans un toboggan, moteur calé, des voitures en ramenaient, vers les jolies banlieues verticales, les derniers fêtards sur le rythme doux des aérolithes, la lumière électrique, si pauvre toujours et si grelottante sur les rues blanches, je l'ai vue s'enrichir de sous-entendus d'au-delà, de magnifiques points d'orgue à chaque pli de la neige, plus suspecte et plus que les plaines de toutes les Russies lourde, pouvait-on croire, de cadavres de contrebande sous cet éclairage pestilentiel.

Mais, à quatre heures du matin, dans l'air glacé, les immenses avenues vides sous leurs lumières clignotantes ! Une brume vague montait des abîmes, et, complice de la somnolence du froid extrême, mêlait les étoiles aux lumières infimes de la vallée. Accoudé à un parapet de pierre, l'œil aux gouffres frais et nuageux, humides au matin comme une bouche, ma rêverie enfin prenait un sens. Sur les kilomètres vertigineux de ces avenues démesurées, on n'entendait plus que le bruissement des lampes à arc et les craquements secs des glaciers tout proches, comme une bête qui secoue sa chaîne dans

la nuit. Parfois, au bout d'une perspective, un ivrogne enjambait la rampe d'un boulevard extérieur comme un bastingage.

Villes ! – trop mollement situées !

Et pourtant, des villes réelles, une me toucherait encore jusqu'à l'exaltation : je veux parler de Saint-Nazaire. Sur une terre basse, balayée devant par la mer, minée derrière par les marais, elle n'est guère, – jetées sur ce gazon ras qui fait valoir comme le poil lustré d'une bête la membrure vigoureuse des côtes bretonnes, – qu'un troupeau de maisons blanches et grises, maladroitement semées comme des moutons sur la lande, mais plus denses au centre, et comme agglutinées par la peur des grands coups de vent de mer. Assez tragique est l'abord de cette ville, que je me suis toujours imaginée mal ancrée au sol, prête à céder à je ne sais quelle dérive sournoise. Des boqueteaux de grues géantes aux bras horizontaux se lèvent comme des pinèdes pardessus les berges boueuses, en migration perpétuelle, de ce grand fleuve gris du nord appelant comme une rédemption la blancheur des cygnes de légende qu'est devenue dans un mélancolique avatar final la rivière lumineuse et molle de la Touraine.

Par la vitre du wagon, on songe aussi, pris dans le champ d'un périscope, au camp d'atterrissage des géants martiens à tripodes de Wells.

Je lui dus, par un bel été, la surprise d'une de ces poétiques collusions, de ces *drôles d'idées* qui naissent parfois aux choses et laissent soudain interdite la pire fantaisie. Par-dessus les toits de ses maisons basses, la ville, en moquerie profonde, je pense, de ses dérisoires attaches terrestres, avait hissé en guise de *nef* de sa cathédrale absente – haute de trente mètres et visible mieux que les clochers de Chartres à dix lieues à la ronde, la coque énorme entre ses tins du paquebot « Normandie ». Ville glissant de partout à la mer comme sa vogaute cathédrale de tôle, ville où je me suis senti le plus parfaitement, sur le vague boulevard de brumes qui domine le large, entre les belles géographies sur l'asphalte d'une averse matinale et tôt séchée, dériver comme la gabare sans mâts du poète sous son doux ciel aventureux.

Mais ce Saint-Nazaire que je rêve du fond de ma chambre existe-t-il encore ? Lui et tant d'autres. Villes impossibles comme celles que bâtit l'opium, aux lisses façades glaciales, aux pavés muets, aux frontons perdus dans les nuages, villes de Quincey et de Baudelaire, Broadways du rêve aux vertigineuses tranchées de granit – villes hypnotisées de Chirico – bâties par la harpe d'Amphion, détruites par la trompette de Jéricho – de tout temps ne fut-il pas inscrit dans la plus touchante des fables que vos

pierres, suspendues aux cordes de la lyre, n'attendaient jamais, pour se mettre en mouvement, que les plus fragiles inspirations de la poésie. C'est à ce mythe qui fait dépendre, avec combien de lucidité, du souffle le plus pur de l'esprit la remise en question des sujétions les plus accablantes de la pesanteur que je voudrais confier les secrets espoirs que je continue à nourrir de n'être pas éternellement prisonnier de telle sordide rue de boutiques qu'il m'est donné (!) par exemple d'habiter en ce moment.

Pourquoi ne m'accrocherais-je pas à de telles pensées pour me donner le cœur de sourire parfois de leurs villes de pierres et de briques ? Libre à eux de croire s'y *loger*. Le diable après tout n'y perd rien et, tout boiteux qu'il est, paraît-il, comme la justice, n'aura jamais fini d'en faire sauter les toits<sup>266</sup>.

266 GRACQ (Julien), « Pour galvaniser l'urbanisme », Liberté grande, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, pp. 267-271.

# Table des matières

<b>Avant-propos</b> .....	1
<b>Introduction</b> .....	3
<b>Chapitre 1. État de la question</b> .....	9
<b>Chapitre 2. Julien Gracq, ou la poétique de la référence</b> .....	13
2.1. L'épais terreau de la littérature.....	13
2.2. Présences rimbaldiennes.....	18
2.3. La citation comme réécriture.....	21
<b>Chapitre 3. Le Rimbaud « surréaliste » de Julien Gracq</b> .....	25
3.1. Un compagnon de route.....	25
3.2. Pratiquer la poésie.....	29
<b>Chapitre 4. D'un centenaire à l'autre</b> .....	41
4.1. Le Dieu Rimbaud.....	41
4.2. Un poète de l'affirmation.....	45
4.3. Le conducteur intermittent de la foudre.....	48
<b>Chapitre 5. Un beau ténébreux, ou le projet rimbaldien</b> .....	51
5.1. Le roman de la référence.....	51
5.2. La toute puissante réserve des choses.....	53
5.3. Rimbaud le littéraire.....	56
5.4. La transfiguration.....	61
5.5. La recreation.....	65
5.6. Alchimie du Verbe.....	71
5.7. Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.....	72
<b>Chapitre 6. Liberté grande, ou l'impulsion rimbaldienne</b> .....	77
6.1. Un prologue en guise d'héritage.....	77
6.2. Ironique louage de la Modernité.....	81
6.3. Une reconfiguration propice à la rêverie poétique.....	89
6.4. Ville rêvée, ville remémorée.....	94
6.5. Révolte poétique.....	104
<b>Conclusion</b> .....	107
<b>Bibliographie</b> .....	111
Sources primaires.....	111
Sources secondaires.....	111
<b>Annexe</b> .....	115
« Pour galvaniser l'urbanisme », de Julien Gracq, dans Liberté grande.....	115