

Mar GARCÍA

(Universitat Autònoma de Barcelona)

## La dimension scripturale de Julien Gracq: de la saturation figurale à l'indicible

### Saturation figurale et impasse de la critique mimétique

Pendant longtemps, l'exégèse gracquienne avait emprunté la voie de l'analyse thématique au sens large du terme. Cette voie privilégiait l'étude des thèmes et des constellations symboliques récurrentes parmi lesquels on peut citer l'attente, la chambre vide, la route, le Graal, le sacré, l'imagination élémentaire ou la structure initiatique, cette dernière fournissant souvent la clé de bon nombre de motifs gracquiens.

Or force est de constater que ce discours critique, lorsqu'il est appliqué à l'œuvre de Gracq, s'avère plus souvent mimétique qu'analytique, plus tautologique qu'explicatif. Cette approche semble cependant encouragée pour au moins trois raisons.

D'abord, l'indiscutable richesse figurale des récits gracquiens, voire l'exubérance de l'imaginaire qui s'y déploie. Les livres de Gracq laissent rêveur le lecteur en ce qu'ils passent au crible de l'imagination tout élément provenant du réel de telle sorte que l'on peut s'attacher, par exemple, à retracer sur la carte le parcours suivi par Simon dans *La Presqu'île*<sup>1</sup> ou à fixer l'époque ou les épisodes historiques qui sont à l'origine du *Rivage des Syrtes*<sup>2</sup>, sans pour autant réussir à évincer la puissante machinerie de la fiction gracquienne.

Les perspectives thématique et symbolique semblent également soutenues par l'abondant discours épistémologique où l'auteur montre sa sympathie élective pour Merleau-Ponty, Bachelard ou Breton, s'inscrivant par là dans la lignée des phénoménologues et des praticiens de l'imaginaire. Ne voit-il pas dans la rêverie, contre l'opinion généralisée, non pas un laisser-aller, mais "un

1 Dans son livre *Gracq. Création et recréation de l'espace*, M. Monballin montre les procédures dont l'auteur se sert pour faire obstacle à l'identification des toponymes réels qui sont à la base des toponymes fictifs.

2 *L'effet de réel* rend crédible l'univers d'Orsenna – la ville évoque la fin décadente de l'Empire romain et l'esthétique vénitienne de la Renaissance – mais cet univers n'en reste pas moins fictif et le lecteur ressent devant la réalité à laquelle il croit participer "une sorte de vacillement d'identité [...] mais qui n'empêche pas le plaisir de la connivence culturelle, le sentiment d'être directement pris à partie, comme *connaisseur* [...]. De fait, certains commentaires métaphoriques où la réalité sert de méta-langage à la fiction, ne sont interprétables que comme métalepses de l'auteur." M. Murat, 1983, vol. 1, p. 58.

état de tension accrue, le sentiment d'une *circulation* brusquement stimulée des formes et des idées qui *jouent* mieux, qui s'accrochent plus heureusement les unes aux autres, [qui] facilitent le jeu des correspondances"<sup>3</sup> Dans *Les yeux bien ouverts*, Gracq évoque les "moteurs" de son imagination. Parmi les plus puissants il cite "le sentiment de l'appareillage", qu'il préfère à celui de la destination et la fascination pour la chambre vide et pour tout ce qui entraîne l'idée d'interdiction, et il affirme avec Bachelard qu'il y a un filtre entre les choses et l'imagination et qu' "il y a certaines figures de cartes" dans le jeu de l'écrivain "et pas d'autres"—Bachelard "dirait plutôt qu'il est forcé de s'en tenir à une couleur".<sup>4</sup>

La dernière explication à l'inflation de ce type de travaux gît dans le propre discours critique de Gracq. Axé sur trois principes: le désir mimétique, l'entente ironique et l'intimidation polémique, ce discours permet à Gracq de mettre de son côté aussi bien les "rieurs" que les "fervents" et d'instaurer par là le prototype séduisant de son propre lecteur.<sup>5</sup>

Dans un des passages les plus utilisés par les critiques pour le mettre en exergue à leurs travaux —dans un acte de conjuration et d'appropriation qui veut signifier: ma critique est passionnée, donc je suis un vrai lecteur de Gracq— l'auteur affirme:

Quelle bouffonnerie, au fond, et quelle imposture, que le métier de critique: un expert en objets aimés! Car après tout, si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe.<sup>6</sup>

Et É. Cardonne-Arlyck de répondre: "Qui ne s'imaginerait avec plaisir être ce lecteur, pour qui la littérature comporterait d'aussi graves enjeux? Quel intellectuel ne rêverait que son plaisir acquière une aussi dramatique dignité?"<sup>7</sup>

Cette comparaison de la critique au discours amoureux conduit à une exhortation à la connivence qui finit par tyranniser le lecteur. Comme il ne peut pas prétendre faire mieux que Gracq, le "pion" —c'est le terme avec lequel l'auteur fait référence aux universitaires qui font de la littérature un métier— se contente d'imiter le texte magique de l'auteur.

Dans ses préférences littéraires, Gracq affiche également son enthousiasme pour les auteurs privilégiés par la critique de l'imaginaire: Stendhal l'emporte toujours sur Flaubert.

Les raisons qui viennent d'être évoquées semblent justifier d'un côté la profusion des travaux sur l'imaginaire gracquien et de l'autre le fait que bon

3 "Les yeux bien ouverts", p. 846.

4 Ibid., p. 856. G. Durand, quant à lui, n'hésite pas à qualifier la librairie de José Corti, l'éditeur de Gracq, de "berceau du surréalisme, du 'bachelardisme', de la psychocritique" et il rappelle le rôle fondamental de la poétique d'écrivains comme Gracq et Bosco dans la diffusion de ces courants critiques et épistémologiques. G. Durand, p. 38.

5 É. Cardonne-Arlyck, "Lectrice de Gracq", in: *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*, p. 48.

6 *En lisant en écrivant*, p. 680-681.

7 É. Cardonne-Arlyck, *ibid.*, p. 50.

nombre d'entre eux tournent à la révérence guindée, voire se contentent souvent d'applaudir, régaling, le génie du maître.

Le fait que le mimétisme ne pose aucun problème pour une partie de la critique, et même qu'il constitue la voie la plus appropriée pour aborder le texte gracquien, peut être illustré par les propos d'Ariel Denis à ce sujet:

Devant certaines œuvres littéraires [...], la critique se doit d'être non expliquante mais mimétique—répétant différemment, en un autre texte littéraire, comme un reflet de miroirs, le texte originel. Il ne s'agit en somme que de demander au commentaire de n'être pas ailleurs que l'œuvre dont il parle.<sup>8</sup>

Gracq étant, bien sûr, le paradigme exemplaire de ces œuvres.

Cette prise de position rend légitime, voire salutaire, ce que nous avons appelé "le complexe du critique gracquien", à savoir celui qui empêcherait le lecteur de se détacher de son objet de désir et qui le condamnerait à mimer cet objet dans une périphrase plus ou moins réussie. Gracq, qui se montre souvent hostile aux dogmes, établit pourtant les prémisses qui doivent diriger la lecture de ses critiques et devient par là l'objet d'une *doxa*, d'un prêt-à-penser dont lui-même fournit les clés.<sup>9</sup>

Sans vouloir conclure de ce qui précède que critique de l'imaginaire et mimétisme vont fatalement ensemble, il reste vrai que cette approche, faisant souvent fi de l'appareil formel gracquien, intriqué comme on le sait, est souvent la proie de cette "belle adéquation de l'objet au modèle".<sup>10</sup>

Au piège du mimétisme, encouragé comme nous l'avons vu par l'auteur lui-même, il faut ajouter une certaine incapacité intrinsèque à la critique thématique de rendre compte de la nature toujours changeante du symbole gracquien.

Essayons maintenant d'examiner ce qui fait la précarité de cette approche.

Au risque de trop simplifier les fondements de la critique de l'imaginaire, terme trop vaste qui enferme en réalité des pratiques herméneutiques bien différenciées —critique de la conscience, mythocritique, entre autres— on peut affirmer qu'elle est fondée sur le principe de l'organisation des constellations symboliques qui permettent de conférer au texte une direction de signification. Or, pour le dire simplement, le sens dans le texte gracquien "part dans tous les sens". On peut argumenter contre ce jeu de mots facile que ceci ne constitue pas l'apanage de Gracq et que l'établissement des constellations symboliques d'une

8 A. Denis. *Julien Gracq*. Paris: Seghers, 1978, p. 13. Cité par É. Cardonne-Arlyck, *ibid*, p. 47.

9 É. Cardonne-Arlyck, *ibid*, p. 46. Le commentaire mimétique n'épargne pas les œuvres de non fiction de Gracq. Le livre de Philippe Berthier, *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*, pourrait constituer un exemple de cette tendance.

10 "Si l'on mettait bout à bout bon nombre d'études sur les motifs récurrents de l'œuvre [...] on obtiendrait une sorte de Bachelard illustré. Cette belle adéquation de l'objet au modèle ne laisse pas d'inquiéter." M. Monballin, p. 13.

œuvre littéraire relève d'une complexité qui n'abolit pas pour autant sa pertinence. Or, dans le cas qui nous occupe, ce n'est pas de complexité qu'il s'agit, mais d'*instabilité symbolique*.

En effet, comme l'a très bien montré M. Murat, la cristallisation des motifs figuraux gracquiens n'est que momentanée en ce sens qu'ils sont toujours prêts à s'effilocheur ou à se métamorphoser<sup>11</sup>. Du fait même de sa richesse figurale, le texte gracquien devient une "solution sursaturée"<sup>12</sup> qui sape la linéarité diégétique et dont on ne peut tirer aucune leçon. Ce phénomène se retrouve aussi bien au niveau thématique —non pas que les thèmes abordés soient très abondants, mais que les quelques motifs constitutifs de la rêverie gracquienne font l'objet de nombreuses variations, au niveau de la phrase— qui avance par strates se relançant par l'apposition ou se rallongeant par une comparaison ou une relative —et au niveau figural— chaque objet réel étant accompagné "d'un ou de plusieurs doubles analogiques"<sup>13</sup>.

Tout essai d'organisation symbolique devient donc extrêmement délicat en ce sens qu'il ne cesse d'être déjoué, décentré, et pourtant incessamment appelé par l'abondance figurale même du texte. Et ceci en dépit du fait que les principes de contradiction —très bien représenté par l'oxymore— et d'indétermination —ambiguïté inhérente au symbole— qui sont à la base de l'écriture analogique gracquienne soient bien connus par la critique de l'imaginaire.

À partir du moment où elle se doit de fixer la mouvance des significations, d'établir des isotopies —sans quoi, dans l'impossibilité de se donner une origine et une fin, elle tourne fatalement en rond et tombe dans le mimétisme que nous avons dénoncé auparavant— on peut dire qu'elle fausse la lecture. Non pas qu'elle soit peu subtile ou peu perspicace, mais qu'elle "supplée au *manque constitutif* de l'écriture gracquienne et lui impose ce dont elle se voulait démunie"<sup>14</sup>.

Et pourtant, une lecture attentive du métadiscours gracquien peut fournir quelques clés de ce qui constitue une relation tout au moins ambiguë avec le symbole entendu comme moyen de connaissance. En effet, la prise de position de l'auteur par rapport au symbole n'est pas toujours complaisante, bien au contraire elle relève parfois de la méfiance voire de l'hostilité.

Dans l'ouvrage consacré à Breton, Gracq avait déjà reproché à Bachelard de mettre "sous la seule dépendance des 'quatre éléments fondamentaux' [...] tout le mécanisme mental qui préside à la formation des images et des rêves". Bien qu'il reconnaisse à plusieurs reprises la "fécondité extrême" des études bachelardiennes et leur "étonnante subtilité", il ne manque pas de le comparer à "un Linné de l'imagination matérielle" et de dénoncer le fait que la distribution des familles poétiques pratiquée par Bachelard ne tient pas compte de

11 M. Murat, 1985, p. 67.

12 Ibid., p. 65.

13 Ibid.

14 R. Amossy, 1982, p. 63.

“la notion essentiellement dynamique des transmutations foudroyantes de la matière”, de son “caractère volatil”, des “migrations paniques” d’une “matière perpétuellement dynamisée”.<sup>15</sup>

Précédemment, dans l’avis au lecteur qui ouvre *Au château d’Argol*, Gracq avait mis en garde le lecteur contre les dangers de la lecture symbolique:

Il va sans dire qu’il serait par trop naïf de considérer sous l’angle symbolique tels objets, actes ou circonstances qui sembleraient dresser à certains carrefours de ce livre une silhouette toujours malencontreuse de poteau indicateur. L’explication symbolique étant –en général– un appauvrissement tellement bouffon de la part envahissante de contingent que recèle toujours la vie réelle ou imaginaire.<sup>16</sup>

Cette hantise de la fixité, reniée au profit de la turbulence et de la relance continue du sens et ces réticences à l’égard de l’explication symbolique qui est qualifiée d’“appauvrissement” nous semblent extrêmement révélatrices du fait que Gracq, sans dénier l’importance du symbole, paraît en même temps récuser sa pertinence comme principe explicatif du texte:

Oui. Je pense, en effet, qu’on peut retrouver facilement un lien, une unité de direction derrière ces images, plutôt très simples, qui peuvent aisément attirer à elles, assimiler beaucoup d’impressions et de souvenirs. Cependant je crois que vous ne persuaderez pas facilement un lecteur qu’une œuvre d’imagination se tient debout, existe seulement par cette espèce d’accent émotif posé sur certains thèmes qui reviennent plus souvent que d’autres.<sup>17</sup>

Comme nous l’avons vu, la plénitude figurale qui commande l’écriture gracquienne constitue en même temps et paradoxalement la pierre d’achoppement des lectures symboliques et devient dès lors une aporie.

Cette docilité de la critique a donc fini par agacer bon nombre de commentateurs qui ont remis en cause la complaisance à suivre les trajets motiviques tout en cherchant d’autres voies d’analyse moins accommodantes avec l’écriture gracquienne et rendant mieux compte de sa spécificité et de sa complexité.

En 1981, à l’occasion du Colloque d’Angers, Georges Cesbron faisait la mise au point des différentes lignes de force autour desquelles s’était cristallisée la critique gracquienne. Du constat de la surabondance des études portant sur l’imaginaire gracquien se dégageait l’invitation à abandonner les sentiers battus et à explorer de nouvelles voies d’analyse<sup>18</sup>. Depuis lors, une partie considérable

15 André Breton, p. 427-428.

16 *Au château d’Argol*, p. 4.

17 “Les yeux bien ouverts”, p. 854.

18 G. Cesbron, “Vers un état présent des études gracquiennes”, in: Julien Gracq. *Actes du colloque international d’Angers*, 1981, p. 432-459.

de la critique s'est tournée vers des perspectives axées sur l'analyse sémiotique et poétique. Le panorama critique gracquien s'est vu par là remodelé — parmi les études les plus fécondes se trouvent sans doute les travaux sur l'intertextualité gracquienne de R. Amossy ou les minutieuses analyses stylistiques de M. Murat<sup>19</sup>. Ces études ont, malgré leur diversité, un dénominateur commun: la remise en question d'une lecture linéaire de la diégèse et le déploiement d'une analyse polysémique et paradigmatique du texte.

### Spécularité et indicible

Si malgré les réserves que nous venons d'exposer, le discours théorique gracquien montre ses affinités avec les phénoménologues de l'imaginaire et se situe par là à la base de l'abondance de ces études, le choix d'une herméneutique est ici validé par l'œuvre elle-même, ses reproches répétés à tout ce qui sent l'avant-garde ou la modernité, placent d'emblée les critiques qui décident d'entamer une approche textuelle de son œuvre dans une situation malaisée.

Certes, il ne faut pas confondre l'image que l'auteur donne de soi-même et l'imaginaire qui se déploie dans son œuvre, mais dans le cas qui nous occupe les frontières entre le discours sur Soi et le discours sur l'Autre sont pour ainsi dire inexistantes. La distinction fiction / non-fiction s'avoue peu efficace en ce sens que le métadiscours réflexif gracquien mine toute l'œuvre. C'est pourquoi l'établissement d'un classement générique entièrement satisfaisant de celle-ci devient non seulement impossible mais inopérant: *La Forme d'une ville* serait-il un récit surréaliste, une autobiographie aux teintes surréalistes ou plutôt un discours méta-surréaliste?<sup>20</sup>

Dans son discours critique, Gracq récuse "le côté fleur coupée du roman psychologique à la française" et les "procédés mécaniques" du "fantastique fabriqué" de Roussel le laissent froid<sup>21</sup>. C'est surtout contre les manifestations médiatiques de cette modernité qu'il s'acharne dans son pamphlet *La littérature à l'estomac*. Dans le Nouveau Roman, l'auteur voit non pas une littérature d'avant-garde, mais un académisme, dès lors qu'il est imposé, dès lors que la signature détermine le jugement.

Voici un exemple qui montre bien cet appel à la connivence du lecteur que nous avons évoqué au début de notre exposé:

Ils [les écrivains d'avant-garde] ont compris que le professeur, lui, pouvait ce que le critique ne peut: forcer la carte, les mettre au programme de ses cours et, à défaut de les faire aimer, tout au moins les faire traduire, discuter, expliquer. On pressent parfois qu'une formule neuve rôde sans se fixer autour

19 Cf. bibliographie.

20 S. Grossman se livre à cet exercice dans son article "Julien Gracq et le merveilleux surréaliste urbain dans *La forme d'une ville*".

21 "Les yeux bien ouverts", p. 844 et 855.

d'ambitions littéraires encore inédites: l'avant-garde imposée par les pions.<sup>22</sup>

D'une manière plus générale et à l'instar de Spengler, le Gracq historien rejette, dans *Pourquoi la littérature respire mal*, l'idée du progrès —et par là celle de progressisme esthétique qui est à la base de la modernité— et celle d'engagement, qui réduit la littérature à l'idéologie.

Sur un plan ontologique, Gracq prend parti contre la vision de la littérature comme négativité dans la lignée de Mallarmé et de Blanchot et affiche avec J. Monnerot la fameuse opposition entre le "sentiment du oui", "un oui global, sans réticence, un *oui* presque vorace à la création prise dans sa totalité", et le "sentiment du non", celui de Sartre, qui représenterait pour Gracq "le monde des issues fermées"<sup>23</sup>.

Ce refus de la modernité n'a pourtant pas empêché une partie de la critique de porter son attention à tout ce qui ferait des récits gracquiens un modèle emblématique de l'écriture de la modernité, à savoir l'importance indéniable qu'ils accordent à l'intertextualité —qui prend les formes de l'allusion littéraire, le cliché ou le lieu commun, pour en citer quelques-unes— et plus concrètement les marques de la spécularité qui poussent la littérature à s'interroger sur elle-même et qui permettent aux récits d'exhiber leur propre procès de signification. Gracq a exprimé son besoin

...d'être à la fois acteur et spectateur, de prendre du recul, de se détacher constamment de ce qu'on fait, en même temps qu'on le fait. [...] l'homme qui va partir jette un regard neuf sur ce qui l'entoure, il est là encore et déjà il n'est plus là ; déjà engagé dans une perspective de fuite, il a en même temps une perception presque magique de cette stabilité condamnée.<sup>24</sup>

Ce dédoublement illustre le caractère autoréférentiel et théâtral de l'écriture gracquienne. Néanmoins, le but de notre exposé n'étant pas de proposer un classement des procédures spéculaires gracquiennes<sup>25</sup>, nous allons tenter de montrer en quoi le fait que la critique ait porté son attention depuis quelques années sur l'étude de la dimension scripturale a bouleversé l'interprétation traditionnelle du texte gracquien.

Si les études symboliques s'inscrivaient sous le signe de la plénitude figurale, les études textuelles s'accordent à voir dans cette plénitude la marque même de l'effacement. Or il convient de dire que cet effacement ne conduit

22 *Lettrines*, p. 159.

23 "Pourquoi la littérature respire mal", p. 872-77.

24 "Les yeux bien ouverts", p. 851.

25 Nous reportons le lecteur au volume que La Revue des lettres modernes (*Julien Gracq 1. Une écriture en abyme*) a consacré à ce sujet. Voir notamment les articles de B. Tritsmans —"Écritures de la matière chez Julien Gracq" (p. 7-33) — et de D. Maingueneau —"Le style au miroir: remarques sur le rituel énonciatif dans *Un beau ténébreux*" (p. 35-48) —.

jamais au vide mais au constat d'un manque. C'est pourquoi nous ne suivons pas certains critiques lorsqu'ils prônent l'impossibilité gracquienne de dire<sup>26</sup> en ce qu'elle constitue une aporie aussi difficilement surmontable que celle qui était soulevée par la plénitude. Manifestement, débattre chez Gracq si l'aventure de l'écriture l'emporte sur l'écriture de l'aventure ou vice versa n'est qu'un dialogue de sourds.

Peut-être faut-il voir dans le texte gracquien l'assemblage impossible de deux principes antagonistes: le continu et le fragmentaire.<sup>27</sup>

Le premier serait contenu dans ce que M. Collot appelle "la structure d'horizon"<sup>28</sup>. Cette structure, qui constitue la loi esthétique fondamentale de l'œuvre gracquienne, est repérable non seulement au niveau de la macro-structure du récit, qui est toujours la prolongation d'une direction —chemin, rivage, route: songeons à l'importance capitale de l'image du départ— mais aussi au niveau phrastique, où l'on constate une relance et une prolifération perpétuelle de l'écriture dont l'aboutissement est toujours différé. Cette phrase déferlante que Gracq aimait tant chez Breton et qu'il ne cesse d'employer constitue dès lors la mise en abyme du récit. Le titre des *Lettrines*, initiales décoratives dont l'ornementation servait à faire ressortir le début des chapitres et des paragraphes, s'institue ainsi en écho de l'élan inhérent à la phrase dans laquelle le lecteur se voit précipité.<sup>29</sup>

Cette pente de l'écriture avait été, encore une fois, explicitée par l'auteur —mise en abyme sur le plan du code<sup>30</sup>— lorsqu'il fut interrogé sur sa manière d'écrire: "J'écris [...] en boule de neige. Pendant que je travaille à une phrase, je jette dans la marge une amorce ou un fragment qui concernent la phrase suivante: une espèce d'appât".<sup>31</sup>

La tentation de linéarité se voit pourtant contestée par le principe du fragmentaire. Ce principe sous-tend d'un côté la déroute symbolique dont il a déjà été question auparavant —la voie de signification n'aboutit nulle part en ce sens qu'elle n'est qu'une direction, la route "dé-route", les rivages "dé-rivent" et le lecteur reste déconcerté—. De l'autre, la phrase aux niveaux horizontal et vertical<sup>32</sup>. La fragmentation horizontale utilise le point-virgule et les deux points pour stratifier la longue phrase gracquienne en plusieurs segments. La fragmentation verticale se sert des tirets ou de l'italique, cette "énergétique du mot" —qui, d'après Gracq, se trouve à la base de la phrase de Breton—, pour troubler le déroulement linéaire de l'écriture et fracturer l'effet de fuite de la phrase

26 Voir à ce sujet les articles de P. Marot — "Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne" — et de J. Bessière — "Julien Gracq: l'autoreprésentation de l'écriture et la parenthèse de la fiction" —, *ibid.*, p. 125-174 et 175-197 respectivement.

27 M. Santamaria, p. 157.

28 M. Collot. "Les guetteurs de l'horizon", in: *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*, p. 110.

29 B. Boie, "Lettrines et Lettrines 2. Notice", in: *Julien Gracq. Œuvres complètes*. Vol. 2, p. 1337.

30 Pour les problèmes de la mise en abyme du code, voir Dällenbach, "Texte et code en spectacle", p. 123-138.

31 "Entretien avec Jean-Louis de Rambures", in: *Julien Gracq. Œuvres complètes*. Vol. 2, p. 1190.

32 M. Santamaria, p. 162.

déferlante. Ces procédures se doublent d'une portée énonciative en ce sens qu'elles mettent en scène l'agent et le procès de la production.<sup>33</sup>

Le principe du fragmentaire est aussi abondamment représenté au niveau du code. Gracq envisage l'écriture d'un roman comme quelque chose d'"aventureux", d'un travail qui s'accompagne "d'une espèce d'anxiété" provoquée par

la crainte que le récit ne se bloque, qu'on n'en vienne pas à bout. Pour tous mes récits ou romans d'ailleurs, ce blocage s'est produit en général, vers les deux tiers du livre, j'ai dû m'arrêter alors d'écrire, quatre ou cinq mois, avant de reprendre et de terminer.<sup>34</sup>

*La Route*, récit inachevé que Gracq a tenu pourtant à publier malgré sa qualité de roman échoué, représente en ce sens le paradigme de cette alliance paradoxale du continu et du fragmentaire qui constitue, à notre avis, l'écueil contre lequel vient se briser toute tentative de lecture du texte gracquien.

Ainsi, l'écriture gracquienne ne débouche ni sur le texte mythique, si ce n'est pour en faire une figure de style —et ceci en dépit de l'option herméneutique suscitée par le propre discours épistémologique de l'auteur—, ni sur l'anéantissement du sens —toujours mis au défi par les innombrables déchiffreurs des signes. Aussi l'écriture gracquienne se sert-elle de la réflexivité non pas pour mettre en relief telle ou telle constellation symbolique ou pour étaler les règles de sa productivité, mais pour conjurer le *pathos* entraîné par la difficulté de dire.

La promesse toujours différée du sens reste néanmoins une promesse.

## Bibliographie

### *Julien Gracq: éditions utilisées*

*Œuvres complètes*. Ed. B. Boie. Vol 1. Paris: Gallimard, 1989. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

*Œuvres complètes*. Ed. B. Boie. Vol 2. Paris: Gallimard, 1995. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

### *Études critiques*

AMOSSY, R. *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*. Neuchâtel: La Baconnière, 1980.

AMOSSY, R. *Parcours symboliques chez Julien Gracq*. Le Rivage des Syrtes. Paris: CDU et SEDES réunis, 1982.

BERTHIER, Philippe. *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1990.

33 L. Dällembach, p. 100.

34 "Entretien...", p. 1190.

- CESBRON, Georges. "Vers un état présent des études gracquiennes", in: *Actes du colloque international d'Angers*. Angers: Université d'Angers, 1981. P. 432-459.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977. Coll. Poétique.
- DURAND, Gilbert. "L'homme Corti", in: *José Corti: 1938-1988. Cinquante ans d'édition*. Anthologie établie par B. Fillaudeau et J.-Ph. de Tonnac. Paris: Union Générale d'Éditions, 1988. Coll. 10/18. P. 36-38.
- Julien Gracq 1. Une écriture en abyme*. Textes réunis par P. Marot. Paris: Minard, 1991. Coll. La Revue des lettres modernes.
- Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*. Textes réunis par Michel Murat. Paris: Minard, 1994. Coll. La Revue des lettres modernes.
- GROSSMAN, Simone. "Julien Gracq et le merveilleux surréaliste urbain dans *La Forme d'une ville*", in: *L'information littéraire*, n° 1, 1991. P. 18-21.
- MONBALLIN, Michèle. *Gracq. Création et recréation de l'espace*. Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1987.
- MURAT, Michel. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Étude de style*. Vol. 1. Le roman des noms propres. Vol. 2. Poétique de l'analogie. Paris: Corti, 1983.
- MURAT, Michel. "Le Rivage des Syrtes et Julien Gracq", in: *L'information littéraire*, n° 2, 1985. P. 64-68.
- SANTAMARIA, Muriel. "Poétique de la phrase dans *La Route* de Julien Gracq" in: *Littératures*, n° 20, 1989. P. 141-162.