

# JULIEN GRACQ ET LA MODERNITÉ LITTÉRAIRE

Philippe Raymond-Thimonga

*... Car au fond, aujourd'hui, Gracq, peut-on encore le lire ?... Ses romans ne sont-ils pas devenus indigestes ? le style désuet et académique, l'esprit terriblement romantique ?... Une œuvre surécrite, voilà, esthétisante – sans plus d'accroche avec le réel que d'influence sur la littérature contemporaine, sans traces ni filiations...*

Cette réflexion, sous sa forme furtive ou virulente, qui ne l'a pas entendue autour d'une de ces tables où aiment se rassembler écrivain, critique, journaliste, éditeur<sup>1</sup> ?... Réflexion, à mieux l'écouter, intrigante, stimulante, peut-être féconde. Non en ce qu'elle rendrait possible une définition de notre modernité littéraire (établie sur le « vif », par ses contemporains mêmes), mais en ce qu'elle découvrirait un horizon de la pensée littéraire de l'époque : un état d'esprit, voire une esthétique, qu'il sera peut-être judicieux de tenir pour dominants...

Julien Gracq, donc, aujourd'hui, comme révélateur littéraire, ou révélateur d'une pensée majoritaire... Une doxa.

Révélateur, dans sa dépréciation au nom de son manque de visibilité dans le paysage, d'une confusion de plus en plus flagrante entre le contemporain et le présent immédiat, le présent médiatique : l'actualité. Se poser la question de la fertilité d'une œuvre

---

1. C'est d'ailleurs de plus en plus souvent le même... L'homme de lettres plurifonctionnel et un rien cumulard du siècle naissant, l'*écritinateur* – familièrement appelé par ses amis : *critinator*.

romanesque<sup>1</sup> au vu de son inscription dans le champ littéraire actuel, de ses influences repérables, de ses citations patentes, ou encore de sa ressemblance avec les productions courantes, ne dévoile-t-il pas une assimilation du moderne à son écume médiatique, à la représentation mouvante et démultipliée que notre société se donne d'elle-même – dans une sorte de spasme narcissique, d'ailleurs, bizarrement continu, inlassablement espéré et répété ?...

La crainte fabuleuse, mythologique, d'être laissé sur le sable par l'histoire, de ne pas « avoir été de son époque » – comme on rate le dernier métro (le grand cauchemar qui hante l'intellectuel de cette époque, Lautréamont l'a décrit : c'est celui de l'enfant qui *court derrière l'omnibus*) [...] <sup>2</sup>.

Or, pour s'en tenir à la création littéraire, et ici au roman, n'est-ce pas une vieille chose que la modernité littéraire se nourrisse autant de courants manifestes que de formes qui le sont moins : marginales, isolées, parfois résolument solitaires, formes frappées au cœur de conservatisme, d'avant-gardisme attardé, d'incongruité pas tout à fait résorbée, lignes moribondes ou embryonnaires, dites : expérimentales, enfouies ces mouvances trop tôt dévaluées ou pas encore repérées – quoi qu'il en soit autant de formes attendues que d'autres moins *pré-visibles*, autant de visibles que d'invisibles. N'est-ce pas une vieille chose que cette modernité si fascinante se déchiffre autant selon les clefs déjà un peu faussées d'hier ou d'avant-hier que selon celles à peine forgées que demain retiendra (retenant après coup ce qu'il lui semblera bon de décrypter comme ayant été « notre modernité ») ?... S'il est exact que le véritable temps du moderne n'est pas le Présent, mais plutôt un *Demain je commencerai à l'avoir été*...

Il faut beaucoup pardonner aux écrivains, parce qu'ils ne savent pas toujours ce qu'ils font, et beaucoup aussi aux critiques, parce qu'ils ne savent

---

1. Né en 1910, Julien Gracq est l'auteur de nombreux ouvrages, récits, nouvelles, théâtre, essais... (l'ensemble rassemblé en deux volumes de la « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, 1995), dont quatre romans : *Au château d'Argol*, 1938 ; *Un beau ténébreux*, 1945 ; *Le Rivage des Syrtes*, 1951 ; et *Un balcon en forêt*, 1958.

2. Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac*, José Corti, 1950.

énoncer clairement que ce qu'ont fait les écrivains de l'avant-veille. Ainsi se produisent plus d'une fois, dans l'histoire comme dans la littérature, ces moments de profond malentendu, où les trompettes sonnent encore la charge quand les troupes en sont déjà à l'extinction des feux<sup>1</sup>.

C'est dire combien se révèle d'un charme comique, ou pathétique selon l'humeur, le jugement de péremption d'une œuvre (ici, celle de l'auteur du *Rivage des Syrtes*), eu égard à sa réception dans une modernité littéraire fantasmatique, puisque en gestation, en plein devenir, et qui n'atteindra son identité qu'une fois révolue, qui, pour ainsi dire, ne naîtra qu'après sa mort. Certes, une modernité littéraire existe, se trame, se déplace, s'expérimente tous les jours, mais surtout elle se rêve longtemps et s'éprouve avant que de se voir.

Seraient-ce donc les œuvres aujourd'hui qui se périssent à la vitesse de notre technologie, ou les discours et les appréciations qui s'y rapportent, comme toujours, nos opinions ? À l'heure du plus sûr triomphe d'une société massive, spectaculaire et boursière, on se sent comme obligé de rappeler (ce qui relève du comique de répétition) qu'œuvres et opinions font deux réalités distinctes (mais si !), deux réalités qu'il est salutaire de ne pas trop longtemps confondre, surtout quand on se veut soi-même auteur, au risque de se voir peu à peu transformé en image, Image-auteur produisant d'autres Images-livres, d'être devenu, après d'ultimes soubresauts, son reflet<sup>2</sup>.

Nous pensons que notre époque ouvre des yeux plus avertis, et que sa critique est tellement, elle, aux aguets de la nouveauté qu'il y a peu de chance pour qu'une œuvre réellement originale lui échappe. Cela je ne le crois pas [...] une œuvre réellement nouvelle est nouvelle non seulement par rapport aux œuvres précédentes, mais aussi par rapport à la perspective de recherche que les œuvres précédentes dessinaient aux yeux de la critique, ou plutôt semblaient dessiner<sup>3</sup>.

1. Julien Gracq, *Pourquoi la littérature respire mal*, José Corti, 1960.

2. Ici, je ne pense à personne en particulier, nul *écrivain* de préférence, la provision de modèles étant assez vaste, diverse et renouvelée, pour que chacun puisse tranquillement faire son choix, ou son marché...

3. Julien Gracq, *Pourquoi la littérature respire mal*, José Corti, 1960.

Révélatrice, l'œuvre de Gracq l'est peut-être ensuite d'une attitude bien française (qu'on fera par commodité remonter aux « lumières » du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle...) à l'égard d'un courant littéraire, vivace et mal compris, qui ne coupe, ne détache ni ne prive le roman de la poésie.

Le roman gracquien alimente en effet cette veine littéraire qui avec *Chateaubriand*, pour « fixer » un départ, puis quelques relais stupéfiants, *Nerval*, *Lautréamont*, inscrit l'acte littéraire, la narration, *Proust*, *Jouve*, le récit, *Suarez*, *Breton*, *Genet* (longue cohorte d'écrivains souvent illustres, mais au juste embaumés, *Des Forêts*, ignorés dans leur propre), *Duras*, *Gracq*, qui enfin inscrit le roman dans les terres plus vastes et originelles de la poésie<sup>1</sup>.

En France, l'allergie durable à ce type de promiscuité littéraire s'appuie entre autres sur le besoin de cloisonner les genres, de dresser des barrières entre des formes qui n'en ont cure, quadrillage, jardinage à la française provenant lui-même d'une surestimation du genre, tout à fait curieuse... Cependant cette démarcation entre poésie et roman peut nous orienter vers leurs attributs respectifs, tenus pour contraires, voire contradictoires... Comme si, dans une conception littéraire dès longtemps héritée, poésie autorisait imaginaire (images et imaginations), merveilles et mythes, fantasmes et rêves, bref, subjectivité ; tandis que roman impliquait mise en ordre (ou en désordre systématique), analyse, problématisation, témoignage, bref, souci du réel, impliquait une approche disons « objectivante » du monde. Sur un versant, donc, le royaume consenti des esprits crépusculaires et de l'inconscient, sur l'autre les terres immergées de la veille, de la raison et de la lucidité.

L'idée s'impose aussitôt que chacun des termes opposés ici mériterait, au nom d'une étude un peu sérieuse, d'être approfondi... Mais c'est précisément parce qu'ils ne le sont pas ! dans la vision littéraire dont je parle, parce que ces attributs ne se fondent sur nulle réalité romanesque (la plupart des ouvrages de référence déchirant cette démarcation), parce qu'ils sont tout entiers du côté de la croyance, de

---

1. Et d'autres, bien sûr, dont Villiers de L'Isle-Adam, si on a raison de rattacher la nouvelle au genre romanesque.

*a priori*, de la représentation collective, que pareille ségrégation est rendue possible...

Ainsi, nous approchons d'une question peut-être sous-jacente aux rapports assignés à la poésie et au roman, et qui interroge le réel, singulièrement en France, qui interroge la place dévolue au réel dans la littérature.

Comme si une tradition rationnelle, fortement établie parmi nos hommes de lettres, tenait pour acquis que le réel (le référent) correspondait à une dimension concrète, objective, extérieure, en fait préexistante à tout acte de connaissance, donc à toute appréhension scientifique, artistique ou romanesque, que cet état de fait ne souffrait aucun doute (le réel lui-même n'est pas un problème, une question), le seul enjeu pour le romancier consistant à savoir comment en rendre compte, le capter (fût-ce en le broyant avec plus ou moins de grâce), comment le transmettre aux contemporains et parfois à leurs descendants, la part essentielle de subjectivité reconnue à l'auteur se logeant dans sa *manière* de dégager un faisceau plus ou moins large ou généralisable de ce Réel – qui, lui, quoi qu'il adviene, existe en soi, se tient, farouche et superbe, aussi plein et intègre qu'un Objet ! (Simplement un peu trop gros, mobile et complexe pour être saisi en quelques notes, couleurs ou mots, quelques équations mathématiques ou littéraires...)

Cette conception dualiste, que d'aucuns s'empresseront de juger outrée, désuète, et à tout le moins sans lien avec notre *modernité si interactive*, mais qui au vrai subsiste, d'autant plus agissante qu'implicite (pesant davantage, c'est intéressant à noter, sur l'analyse et l'évaluation des œuvres que sur la pratique de maints écrivains, qui, sans garantie de résultat, obéit à de tout autres lois), cette conception<sup>1</sup> ne sera pas sans conséquence sur le rôle attribué au roman, notamment dans ses rapports à l'Imaginaire (ce monde séparé, n'est-ce pas, indécis et gratuit, ambigu et séducteur de l'imagination), et à la Réalité : aujourd'hui implacable-

---

1. Esthétique dualiste qui a d'ailleurs survécu à la plupart des théories littéraires de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle – les apports *et* les excès du structuralisme, de la linguistique, les travaux de Barthes, Foucault, Lacan, Blanchot et d'autres, ayant peu touché, à ce jour, le tissu de nos *a priori* romanesques...

ment déclinée sous toutes les formes de réalismes – documentaire, testimonial, autobiographique, historique, etc.

Du coup, si un accord tacite reconnaît au poète un plein droit à la subjectivité, avec son cortège d'irréalités diverses et inoffensives, chez les romanciers un partage va s'observer entre les adeptes d'un roman à horizon réaliste, je veux dire qui lui confient la tâche, au sein d'un système de références où le réel *s'oppose* à l'imagination<sup>1</sup>, de débusquer, voire d'expérimenter la « réalité qui les entoure », tâche noble au demeurant, et les écrivains qui ne retranchent pas la poésie du roman (Huysmans, Segalen, Daumal), minoritaires explorateurs, parfois célèbres, rarement compris (Jouve, Gracq, Michon), aux yeux de qui le réel n'est ni extérieur ni intérieur, ni transparent ni impénétrable, mais davantage *ce* que nous en découvrons, sa mise au jour, aux yeux de qui le réel se tient dans l'espace d'une rencontre – recueilli dans une forme, il est, essentiellement, Rencontre. Dès lors pour ces derniers la vocation du roman va prendre un autre sens (les distinctions entre le vrai et la fiction, le subjectif et l'objectif tombant d'elles-mêmes), et l'écriture s'éclairer d'autres enjeux... En effet, chaque discipline artistique, chaque style façonnant le monde autant qu'il le découvre, la langue de l'auteur a moins pour objectif d'exhumer un pan de réalité<sup>2</sup> que de participer à son édification, moins l'ambition de montrer le monde que de l'habiter, moins d'en « saisir » certains aspects que de restituer sa dange-reuse et vivante incertitude...

La littérature repose pour une bonne part sur un non-dit : sur l'axiome, non publié, qu'une réussite de forme est aussi de quelque manière la saisie d'une vérité, et rien n'interdit de comprendre en ce sens le mot de Rimbaud : « C'est très vrai, c'est oracle ce que je dis. » [...] Ainsi va la « vérité » que dispense l'art, non pas opposable à l'erreur, mais plutôt à l'indistinct, au

---

1. D'où, d'ailleurs, cette position tout à fait révélatrice du roman qui, relégué sans égards dans le champ du fictif, de l'illusion, voire du « beau mensonge », se voit affligé d'un handicap très lourd pour se raccrocher vaille que vaille à la réalité... Et c'est peut-être cette position paradoxale du roman, d'être *tenu* pour fictif dans un milieu littéraire idolâtrant le Réel, qui suscite pour une part cette invasion de réalismes.

2. Dans le meilleur des cas... Car dans le pire, et non le moins fréquent aujourd'hui, l'écriture romanesque aura pour objectif de « rapporter » un morceau, bien tendre ou bien saignant, bien *clean* ou bien *crad*, de Réel (ce stock de faits...) à un lecteur frétilant de gratitude.

labile, à l'informe [...]. L'art n'est pas réellement menteur, il est plutôt le garant – paradoxalement *fixé*, et magnifié – de la nature à la fois authentique et perpétuellement transitive de la réalité<sup>1</sup>.

Tout naturellement, cette question de la langue conduit à une autre origine du regard suspicieux parfois jeté sur les romans de Julien Gracq : l'un des reproches principaux dénonçant le style (esthétisme, maniérisme) et, pour être plus précis, le niveau d'expression d'une œuvre estimée surécrite. Combien révélateur ce discrédit tombant sur toute forme visiblement élaborée, ou, simplement, élaborée ! Difficile de ne pas relever que la plupart des ouvrages célébrés aujourd'hui se conforment à des caractéristiques précises (quelles que soient d'ailleurs les références formelles de l'auteur), et qui se ramènent à une inévitable facilité de lecture. La littérature espérée de nos jours se formule dans un langage prompt, concret, un vocabulaire commun, fuyant autant que possible les figures (l'image en général et la métaphore en particulier), fuyant tout ce qui pourrait rendre la structure de la phrase ou du récit malaisée... – la littérature de nos jours pratique la restriction formelle, valorise l'élémentaire, exalte la pauvreté de composition, usages et préférences qui aboutissent à cette calme désolation que l'on tient pour écrit, et même superbement écrit, un roman qui le plus souvent n'est que *rédigé*... À l'inverse, toute entreprise romanesque qui s'écartera de cette norme sera jugée surécrite ! Logique.

Inutile de préciser que si l'on jette un coup d'œil rétrospectif sur les romans importants du xx<sup>e</sup> siècle, force est de constater qu'ils sont dans leur grande majorité (hélas, c'est consternant, mais il faut bien l'admettre...) totalement surécrits !

Les motifs du succès de cette « action restreinte » sont nombreux, et ne seront pas tous abordés dans cet article, mais ils n'en mènent pas moins à créer une distinction entre livres à lire, et livres à relire, ou plus justement – si l'on considère qu'une œuvre authentique implique sa relecture – entre livres à lire, et livres à consommer. Combien d'éditeurs, de critiques, d'écrivains... (*ô écrivitators !*) promeuvent, sur la base spé cieuse qu'un vrai travail d'écriture n'a nul besoin d'être visible afin d'être

1. Extrait d'un texte inédit de Julien Gracq paru dans *Le Monde* du 5 février 2000.

réel<sup>1</sup>, un principe d'effort minimum à respecter pour le lecteur (son seuil de fatigabilité étant estimé assez bas), et donc pour ce premier lecteur-sélectionneur qu'est le journaliste, surmené et chroniquement débordé par le temps...

Loin d'admettre que la découverte d'un auteur et de son univers demande souvent un temps d'adaptation, le temps de pratiquer une autre langue, de se familiariser avec son étrangeté naturelle, on présu-mera qu'un livre qui exige une participation soutenue ne peut relever que de l'hermétisme le plus malséant ! « Fluide, sans affectation d'art, vif, clair, réaliste, à l'imagination doucement contenue, élégant, sans figures excessives ni pathos... », ou encore : « Expression calquée sur l'oral, appauvrissement revendiqué des figures du discours, haine/dégoût de l'imagination », telles sont plutôt les caractéristiques du bon livre de France... comme nous le rappelait Philippe Renonçay dans un précédent numéro de *L'Atelier*<sup>2</sup>.

Aisément praticable et assimilable, en effet, doit être la littérature. C'est-à-dire usant d'une langue efficace, d'impact immédiat, en vérité parente, voire indistincte de cet outil de communication qu'est l'écriture journalistique. Donc, oui, comme mode habituel d'expression littéraire aujourd'hui : la rédaction.

Si, dans les romans de Julien Gracq, les forces irradiantes de l'imaginaire et de la poésie aident peu à le rattacher aux courants actuels de la littérature, on comprend que l'élaboration sensible de son langage ne va pas arranger les choses... On perçoit mieux en revanche en quoi le *rédigé* s'ajustera à une époque attendant surtout de ses romans une fonction de compte rendu, d'attestation, de retransmission presque directe de la réalité – propres à rassasier ce besoin qu'a notre société de s'exhiber, de se mimer et se répandre, sans autres aïlleurs ni arrière-plans, sans autres transcendances que les ressorts cachés de sa propre mécanique (sexuelle, sociale, économique, etc.)<sup>3</sup>.

---

1. À quoi on répondra, humblement, que l'invisibilité d'un travail d'écriture ne garantit guère son existence...

2. « Notes pour un trimestre », *L'Atelier du roman*, n° 25, mars 2001.

3. Ainsi, à rebours de ce que certains avancent, le succès de l'autofiction est moins le signe de la fictionnalisation de la réalité que celui d'une contamination croissante de la fiction par le réel.



Quand Malraux écrit que le génie du romancier « est dans la part du roman qui ne peut être ramenée au récit », tout amateur de littérature l'approuve sans même réfléchir. [...] Il n'est pas vrai que l'histoire que raconte *La Chartreuse*, ou celle que raconte *Splendeurs et Misères des courtisanes*, ne tienne pas intimement au génie de Stendhal ou de Balzac, parce que l'intégration de ces récits au système combinatoire de l'imagination a été totale, et qu'il ne leur reste pas plus d'existence distincte qu'au greffon, lui aussi apparemment exogène, où la sève a monté<sup>1</sup>.

La contrepartie de la prédilection pour ce mode d'écriture est un certain dégoût des romans qui sollicitent une langue ambitieuse et/ou (leurs effets négatifs se cumulant) les ressources de l'imagination – qui sollicitent en fait les dimensions mêmes de l'analogie.

Celle-ci pose en effet la question de la distance dans l'expression artistique, du profit que l'on retire ou non à préserver un espace, un « jeu » entre le médium et la réalité visée. Bien sûr, c'est toute l'histoire de l'art qui se trouve ici un peu brutalement convoquée, mais c'est avant tout la question du langage qui, comme on le sait, ne prend sens et pouvoir que de la distance qu'il implique entre l'évoquant et l'évoqué. Or les formes littéraires valorisées actuellement tendent à abolir tous les aspects de la distance, de l'écart entre le lecteur et le récit, comme si le corps du texte était vraiment travaillé par une « fringale de réalité<sup>2</sup> », et de moins en moins par un désir, fort ancien lui aussi, voire immémorial, de métamorphose...

Faim de réalité et désir de métamorphose n'ont aucune vocation à s'exclure, et pourtant c'est bien un rejet de l'insolite, de l'ouvert, de l'énigme et du plurivoque qui se révèle aujourd'hui dans les choix romanesques, refus en vérité de l'altérité et de ses risques, tandis que seront fêtées en abondance les littératures de la Proximité. Littératures pour un lecteur ciblé comme *cet autre* transi de reconnaissance par l'évidence du Même.

Dans un numéro du *Magazine littéraire* consacré à Julien Gracq, Jean Roudaut notait : « L'expression règle un compte avec le monde. Elle ne lui règle pas son compte. [...] Régler un compte avec la création, c'est tout le contraire de lui régler son compte<sup>3</sup>. »

1. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1980.

2. Dominique Noguez, « Le livre sans nom », *La Nouvelle Revue française* n° 555, octobre 2000.

3. « En regardant en écoutant », *Le Magazine littéraire* n° 179, décembre 1981.

C'est sans doute l'oubli de ces nuances qui conduit nombre de professionnels à manifester une telle aversion envers les emplois de l'image dans le roman, ceux notamment proches du conte ou du mythe... Touchant au style, cet iconoclasme littéraire fera basculer l'image du côté de la parure, du fantasque, du vague, bref, d'un rédhibitoire *défaut de réalité*, déniait ses ressources propres, sa polysémie naturelle, ses facultés de résonance et d'association, sa puissance (ouverture et dynamisation du sens) d'étoile. Aptitudes précisément qui invalident qu'un ouvrage réaliste puisse mieux qu'une œuvre d'imagination capter le propre d'une époque, pour nous en tenir à ce versant des choses... L'image, dans le roman, permet d'insérer et relier d'autres dimensions de l'humain, d'autres replis de l'être, ranimant la part enfouie de la conscience, comme cet inconnu logé au cœur du monde, notre nuit, irréductible et qui agit.

Ici, l'on se souvient de Heidegger :

L'essence de l'image est de faire voir quelque chose. Par contre les copies et les imitations sont déjà des variétés dégénérées de la véritable image qui, comme aspect, fait voir l'Invisible et ainsi l'« imagine », le faisant entrer dans une chose qui lui est étrangère. (L'image « imagine » l'Invisible, c'est-à-dire le revêt d'une forme.) [...] Aussi les images poétiques sont-elles par excellence des imaginations : non pas de simples fantaisies ou illusions, mais des imaginations en tant qu'inclusions visibles de l'étranger dans l'apparence du familier<sup>1</sup>.

C'est à trop oublier cet autre aspect des choses que notre époque risque d'amputer, et comme aveugler son art, entre autres en s'acharnant à réduire le roman aux dimensions d'un modèle qui lui est hostile, qui aujourd'hui le hante, le fascine jusqu'à l'anéantissement, et qu'on peut reconnaître dans les divers avatars du *document*. C'est à trop vouloir oublier ce revers, et autre aspect de l'homme, que l'on risque de ne plus pouvoir pratiquer certaines aventures artistiques, de ne plus pouvoir lire la vie, lire le monde, tels qu'ils s'expriment dans les romans de Julien Gracq.

Ph. R-Th.

---

1. Martin Heidegger, « ... L'homme habite en poète... », *Essais et conférences*, Gallimard, collection « Tel », 1980.