

L'écriture autour d'un vide : le littoral gracquien

Pierrick Brient

Le rivage des Syrthes de Julien Gracq est un livre où l'action ne décolle jamais vraiment et qui, dans le même temps, raconte l'histoire d'un acte sans retour. L'ensemble du roman est tissé autour de cet acte et de ses conséquences. À une mise sous tension admirablement orchestrée par l'écriture répond, dès lors, celle du lecteur, lui-même mis sous tension par sa lecture qu'une fois entamée il ne peut plus suspendre. Jamais Gracq n'était allé aussi loin dans l'art de cette suspension saccadée de l'action tendue vers une résolution seulement allusive. Nous souhaitons montrer que cette mise sous tension est celle-là même du désir, avec ce que l'acte qui la résout demande de franchissement. Pour ce faire, l'écriture dessine un vide qui appelle à lui les significations et le texte même.

Rappelons la trame du récit. Dans un pays imaginaire et pourtant reflet d'une réalité tangible et encore proche à l'époque – celle des années de la drôle de guerre, de 1933 à 1940, dira Gracq¹ –, Aldo, le narrateur, fils d'une des plus vieilles familles d'Orsenna, se retrouve en poste sur la côte des Syrthes, dans une garnison quasi-désaffectée... Ce choix, soutenu par son père, fait

1. *Les Préférences de Julien Gracq. Entretiens avec Jean Daive et Jean Paget*, Ina/France Culture/scam, coll. « Les grandes heures », 211873, 2006 (entretiens radiophoniques, 2 CD).

suite à une déception amoureuse, apprend-on plus tard, mais participe aussi de l'ennui, de la curiosité et du désir d'une mutation subjective. En face de la côte des Syrthes, le Farghestan. Sur cette frontière, Orsenna est en guerre depuis trois cents ans, une sorte de guerre avortée, teintée d'absurde et de mystère. On ne sait pas grand-chose du Farghestan, excepté que trois siècles auparavant les pirateries des Farghiens entraînaient une expédition de représailles de la part d'Orsenna, scellant un état officiel d'hostilité demeuré immuable. « La mer des Syrthes devint ainsi, par degrés, une vraie mer morte que plus personne ne songea plus à traverser [...] Dans cet engourdissement général, l'envie de terminer légalement le conflit manqua en même temps que celle de le prolonger par les armes². »

LE DÉSIR DE VOIR

Une obsession va petit à petit s'installer chez Aldo, tentation d'approcher, de *voir*³, de toucher ce lieu devenu secret, interdit : la côte du Farghestan et sa capitale, Rhages, la fascinante. L'énigme omniprésente excite une curiosité insatiable : l'énigme qu'introduit l'histoire défaillante d'une guerre oubliée ; l'énigme qu'inaugure la pénétration fascinée dans la chambre des cartes ou celle dans les ruines de Sagra, où se découvre un bateau clandestin ; l'énigme des poussées de fièvres qui entourent l'avancée de l'action ; Énigmes elles-mêmes soutenues par le mystère de la côte du Farghestan aperçue de l'île de Vezzano. Le roman raconte une lente levée des secrets, tout en les maintenant à chaque pas. Le feu du désir est attisé page après page, mais réfréné constamment, en contrepoint d'une autre histoire, qui double la première tout en faisant corps avec elle : celle du désir vers l'Autre sexe, désir d'Aldo pour Vanessa, car le roman est aussi la rencontre – ou plutôt les retrouvailles – de deux êtres perdus, en dérive entre idéaux et pulsions. Là où le livre aboutit, c'est, de façon insistante chez Gracq⁴ mais comme jamais avec ce livre, à un lieu

2. J. Gracq, *Le rivage des Syrthes*, Paris, José Corti, 1951, p. 13.

3. C'est aux fonctions d'« observateur » qu'Aldo est dévolu.

4. Et on peut voir à quel point il est vrai de dire qu'un écrivain écrit toujours le même livre, le réécrit sans cesse pour tenter de retrouver une œuvre unique

impénétrable, incertain, dont on ne peut récolter qu'une allusion, allusion que renforce la vacillation qui termine le roman : aucune véritable conclusion n'est apportée, on ne sait pas, le conflit entre Orsenna et le Farghestan est probable.

Cette issue qui se profile sans pleinement se révéler est la suite d'un acte insensé, irrémédiable, mais inévitable, vers lequel est porté tout le récit : regarder, toucher le Tängri et la côte du Farghestan, cet espace autre, étrange, *unheimlich* et captivant. Il s'agit de *voir*. Voir le lieu de la révélation qui résoudrait tous les non-dits, franchir la fameuse « ligne des patrouilles ». La dimension de l'interdit et de la transgression s'avère ici primordiale. Elle s'articule aux mises en garde d'une imago paternelle par excellence, pour Aldo, le capitaine Marino. Lui aussi s'intéresse au Farghestan, mais il a préféré remiser sa curiosité pour laisser couler des jours tristes et sans saveur sur l'Amirauté. C'est lui pourtant qui, le premier, évoque les fièvres qui s'emparent de la population, fièvres que viendront soutenir les bruits qui courent quant au changement se préparant au Farghestan. La condamnation, par Marino, d'en savoir plus n'a fait que stimuler l'envie d'Aldo, à quoi s'ajoute le comportement provoquant de Vanessa. Dès lors, c'est pendant une absence de Marino, alors qu'Aldo se retrouve à le remplacer au commandement et qu'il rencontre expressément la figure du père mort à travers un autre personnage, Carlo, que se produit l'irrémédiable, l'acte consistant à franchir cette ligne des patrouilles, Orsenna se trouvant par là mise en danger.

UN ACTE

Ce franchissement, pour Aldo, avec ce qu'il emporte de transgression, se montre noué au sexuel et à l'interdit du père⁵ : « Le Farghestan avait dressé devant moi des brisants de rêve, *l'au-delà* fabuleux d'une mer interdite ; il était maintenant une frange

– *Le rivage des Syrthes* déploie ce qui s'inaugure avec *Le château d'Argol* et se prolonge avec *Un beau ténébreux* (et ce qui se poursuivra encore avec les nouvelles de *La presque île*, où l'asymptotique perfore le récit).

5. Schème central chez Gracq : celui de la mise en acte du sexuel à l'adolescence, avec ce qu'elle implique de franchissement.

accorde de côte rocheuse, à deux journées de mer d'Orsenna. La dernière tentation, la tentation sans remède, prenait corps dans ce fantôme saisissable, dans cette proie endormie sous les doigts déjà ouverts⁶. » Puis, plus loin, tandis que le Farghestan se rapproche et que Fabrizio, son ami, lui demande s'il veut continuer : « Je coupai court d'un bref signe de tête. En ce moment, la gorge sèche, comme devant un corps désiré qui dépouille un à un ses voiles dans l'ombre, collé de tous mes nerfs à mon attente affamée, je ne pouvais même plus parler⁷. » Ce « passer outre » a la valeur d'une expiation visant à purger la culpabilité, avec ce que cela emporte de masochisme moral : « C'est que la force qui repousse vers les marges de l'histoire, où la lumière tombe plus obliquement, ces figures hantées, est celle d'un malade assiégé de mauvais songes qui ressent, non comme une froide obligation morale, mais comme la morsure d'une fièvre qui mange son sang, le besoin de se *délivrer du mal*⁸. » Acte second donc, acte d'inconscience, où s'entend aussi une ambiguïté, témoin d'une division subjective, tant on ne sait plus bien s'il s'agit de quitter ou de retrouver ce qui fût perdu : « Le sentiment intime qui retendait le fil de ma vie depuis l'enfance avait été celui d'un égarement de plus en plus profond ; à partir de la grande route d'enfance où la vie entière se serrait autour de moi comme un faisceau tiède, il me semblait qu'insensiblement j'avais perdu le contact, bifurqué au fil des jours vers des routes de plus en plus solitaires, où parfois une seconde, désorienté, je suspendais mon pas pour ne surprendre plus que l'écho avare et délabré d'une rue nocturne qui se vide. J'avais cheminé en absence, fourvoyé dans une campagne de plus en plus morne, loin de la Rumeur essentielle dont la clameur ininterrompue de grand fleuve grondait en cataracte derrière l'horizon⁹. »

Le franchissement de la ligne des patrouilles s'avère sans retour pour Aldo et son équipage. La tension psychologique du roman se résoudra avec la convocation au Conseil de Surveillance d'Orsenna, mais surtout avec la mort du capitaine Marino, qui

6. J. Gracq, *op. cit.*, p. 199.

7. *Ibid.*, p. 214.

8. *Ibid.*, p. 200.

9. *Ibid.*, p. 206-207.

glisse du haut de la forteresse et tombe dans la mer, autre acte, qui nous indique bien qu'il n'y a de père que de père mort et dont on ne sait pas s'il fût accidentel, suicidaire ou provoqué par Aldo, tout en étant tout cela à la fois.

Ces différentes facettes de l'acte dans *Le rivage des Syrthes* nous amènent à réfléchir sur la notion d'acte et ce qu'il implique. On l'a compris, les coordonnées de cette traversée vers l'inconnu sont œdipiennes. Et enjamber la mer interdite a un prix : c'est devant le vieux Danielo, qui apparaît comme le chef du Conseil, qu'Aldo va avoir à rendre des comptes, moment d'affrontement du père et du Surmoi après la transgression. Mais aussi dénouage de la thématique œdipienne : Aldo au final prend la place de Marino. Mais, par delà le thème œdipien – qui apparaît comme un poncif, mais dont la psychanalyse semble bien ne pouvoir se passer qu'à s'éloigner de la découverte freudienne –, c'est la question « qu'est-ce qu'un acte ? » qui est soulevée. Et ce point fait aussi toucher à la problématique de l'écriture elle-même, problématique qui émerge comme interrogation fondamentale du littoral gracquien.

Dans le séminaire *L'acte psychanalytique*, Lacan, partant de la problématique qui fait d'un acte, pour la psychanalyse, toujours et nécessairement un acte manqué, en vient à distinguer l'acte de l'action ou de l'agir. Il prend comme modèle l'acte de commencer une analyse. Rappelons que, dans la cure, l'agir se présente en opposition à la parole, en quoi il n'a pas bonne presse. L'acte de débiter une analyse est corrélatif d'un certain « ne pas vouloir savoir ». L'acte participe d'une *Verleugnung*, d'un déni, et il se caractérise par une transgression, Lacan prenant ici comme prototype César franchissant le Rubicon. Ces jalons posés par Lacan – et que nous ne faisons que rappeler pour indiquer, dans le roman de Gracq, des déploiements possibles autour de cette notion – sont concomitants de la question de la passe que Lacan est alors en train de travailler.

L'acte d'Aldo de s'approcher des côtes du Farghestan n'est pas sans lien avec le franchissement du Rubicon, dans sa dimension incestueuse. Mais, s'il se présente comme un accouchement, cet acte ne peut pour autant être considéré comme un acte véritable au sens de la psychanalyse, car il relève du désir du névrosé et non du désir apuré de l'analyste. D'ailleurs, Aldo ne fût,

apprend-on à la fin, que le jouet de la politique d'Orsenna, l'agent d'un « c'est écrit » qui ne pouvait pas ne pas advenir. Du côté des significations, il y a donc bien un certain dénouement, porté par le fantasme inconscient de l'auteur : Aldo, revêtu des insignes du père mort, qui affronte désormais son destin. Mais ce fantasme habille, entoure, un goût d'inachevé qui subsiste au terme du livre et qui a à voir avec l'énigme de la Chose, telle que le narrateur-auteur en esquisse les contours.

UNE MISE EN ABYME

L'histoire est en effet portée par une écriture qui tourne en rond et creuse une vacuole¹⁰, mouvement qui désigne la fonction même de l'écriture. Derrière l'agencement des significations, c'est bien l'acte d'écrire et la sublimation qui sont, sinon interrogés, du moins mis en abyme, comme le note Patrick Marot : « Sans doute est-il clair que l'œuvre de Gracq ne confère pas explicitement à l'écriture un statut de sujet et d'objet de la littérature, et ne se laisse-t-elle pas subsumer sans reste, par exemple, à la problématique d'un Maurice Blanchot : la part de fiction y est en effet prégnante ; mais elle l'est moins comme une concession à une conception archaïque de la "belle œuvre" que comme le lieu même où la littérature exerce et interroge à la fois sa séduction et son aptitude à signifier¹¹. »

Au fil des chapitres du *Rivage des Syrthes*, le récit vient comme border d'une histoire une écriture poétique qui se suffit presque à elle-même. Écriture surchargée, « à la limite de la boursouflure et du "mal écrire"¹² » et où la prolifération stylistique porte la

10. « Les routes de Julien Gracq ne mènent nulle part. Si elles ont un terme, il est sans importance, et jamais le récit n'y aboutit parce que l'essentiel est ailleurs. Mais cet ailleurs, seule la route peut le désigner. Elle ne le nomme pas, il est innommable. Elle le fait seulement pressentir [...] », dans Jean-Yves Magdelaine, « La genèse ininterrompue. Symbolisme et dynamique connotative dans trois récits de Julien Gracq », *Revue des Lettres Modernes*, « Julien Gracq 1, une écriture en abyme », Paris, Minard, 1991, p. 90.

11. P. Marot, « Avant propos », *Revue des Lettres Modernes*, « Julien Gracq 1, une écriture en abyme », *op. cit.*, p. 7.

12. P. Marot, « Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne », *Revue des Lettres Modernes*, « Julien Gracq 1, une écriture en abyme », *op. cit.*, p. 125.

signifiante au bord de la saturation. Thème majeur chez Gracq, l'attente, connotée par l'alternance de mouvements toujours contenus et d'immobilismes accentués par des descriptions interminables, baroques, qui – en dette de Breton ou du « Paysan de Paris » d'Aragon, mais leur empruntant finalement si peu – font toute la force, la beauté, la magie de la musique gracquienne qui tourne, tourne et tourne encore autour d'une place qui se creuse au fil du récit, dessinant un lieu que seule la poésie, par son pouvoir d'invocation du signifiant, peut nommer. Ce lieu, tel le creux d'un vase, est façonné par la redondance des signifiants qui instaurent un *leitmotiv* : le *silence*, le *désert*, et particulièrement le *vide*¹³. Ainsi, la route qui mène à la côte des Syrthes, la forteresse elle-même, la mer, les ruines de Sagra, la croisière, la ville d'Orsenna et sa société sont vides, mornes, désertes et s'associent au silence. Vides qui sont aussi ceux du récit qui se trouve alors comme en panne, mais renversé du coup par la poésie. Vides qui sont balayés par les mises en mouvement : celles des dialogues (avec le capitaine Marino, avec Vanessa...) ; celles du bal à Maremma, où guette la fièvre ; celle de la réfection du fort ; celle, surtout, qui constitue le cœur de l'ouvrage : la croisière, qui conduit au franchissement de la ligne, au dévoilement, mais où *rien n'est réellement vu*.

L'ÉCRITURE AUTOUR D'UN VIDE

Le récit reste donc comme le prétexte au déploiement du Beau visé par l'Art, Beau marqué chez Gracq par la musicalité du signifiant, particulièrement lors des moments où l'action tombe pour laisser place à la rêverie chère aux surréalistes. Le signifiant et son pouvoir métaphorique y prennent alors le pas sur la signification. Cet « autre versant du langage¹⁴ », qu'il est donné à la poésie de rendre le plus manifeste, devient le lieu d'une création verbale permanente. Cette création, pour se produire, exige la mise en place d'un manque qui tient lieu d'aimant pour le désir, que ce soit le désir d'écrire ou son prolongement, le désir

13. Le mot « vide » apparaît au moins quatre-vingt fois, soit, au vu des 322 pages de l'ouvrage, une page sur quatre.

14. M. Aquien, *L'autre versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.

d'Aldo. Les signifiants tournoient alors au-dessus d'une béance sans nom, signifiants qui viennent habiller un trou comme le connoter¹⁵, jusque dans la matérialité de la page. Et déjà dans le contenu même du texte, par exemple lorsque Belsenza, l'espion d'Orsenna, évoque l'accroissement des bruits qui circulent à Maremma quant aux changements à venir : « Vous connaissez le jeu du furet. Tout le monde fait cercle, les mains sont fermées sur la corde, on ne voit rien, mais les mains sont complices, le furet court, glisse le long de la corde, repasse, tourne inlassablement. Il n'est jamais là. Chaque main est vide, mais chaque main est un creux tiède pour l'accueillir, pour l'avoir accueilli. Voilà à quel jeu joue Maremma toute la journée. Et je ne suis pas tout à fait sûr que ce soit un jeu¹⁶. » L'image du tourbillon sur les sables, évoquée par Vanessa, est une autre métaphore des rumeurs qui enflent et de l'intrigue qui, telle un rêve, se forme au cours des pages : « En été, il fait très chaud sur les sables de Maremma. Il y a des journées où l'air se fait si calme, si lourd qu'il en devient irrespirable. On étouffe. Alors, au creux de l'après-midi, en plein calme ensoleillé, on voit se former brusquement sur les dunes de petites trombes, minuscules. La poussière monte en gerbe, un tas d'herbes brusquement vole dans les airs, on ne sait pourquoi. À dix mètres, on ne sent rien. Pas un souffle. C'est aussi incongru, aussi inattendu qu'un éternuement. Derrière, il vient un orage. On peut rire de ce cyclone grotesque. Mais c'est le tourbillon qui comprend le mieux. Il comprend, lui, parce qu'il tournoie, que l'air s'est raréfié insensiblement et qu'il y a un vide qui appelle à lui n'importe quoi¹⁷. »

Interrogé sur l'écriture poétique, Gracq situe l'inspiration qui préside au besoin d'écrire un poème comme « appel d'un vide intérieur qui demande à être comblé » : « Lorsque l'on a envie d'écrire un poème, le sentiment qui domine [...] est plutôt celui d'un vide, d'un manque, plutôt que d'un excédent. » L'inspiration

15. Les espaces, et notamment le thème récurrent de la chambre vide, s'y présentent comme autant de lieux clos où un vide demande à être comblé (cf. Jean Sémoluée, « Cinq propositions pour une lecture de Julien Gracq », revue *Esprit*, n° 9, Paris, 1974, p. 269-288). Rappelons aussi que Gracq, agrégé de Géographie, avait de ce fait un certain rapport aux lieux.

16. J. Gracq, *op. cit.*, p. 94.

17. J. Gracq, *op. cit.*, p. 103.

s'appuie sur « une espèce de manque qui demande à être meublé, à être circonscrit par les mots¹⁸ ». Gracq retrouve chez Claudel, qu'il cite, la même impression : « ... les poèmes se font à peu près comme les canons. On prend un trou et on met quelque chose autour. Cela veut dire, je suppose, que le poème serait moins une construction ligne à ligne et brique à brique [...] que le résultat d'un effondrement intérieur dont une série d'expéditions ensuite aurait pour objet de déterminer les contours¹⁹ ». Les mots dans la poésie sont comme « attirés de l'extérieur » par un vide central, à la manière de cette scène du film *L'homme invisible* dont Gracq fût frappé, scène où l'homme s'habillait et où les vêtements venaient donc entourer le corps absent.

LA SUBLIMATION

Patrick Marot a très bien repéré cette insistance sur le vide dans l'écriture gracquienne. La stratégie de celle-ci consisterait, à travers la plénitude rhétorique, la prolifération stylistique, à désigner le lieu même de l'effacement de l'écriture, désignation redoublée par l'inachèvement du récit. La pression cumulative du récit entraînerait l'« appel constant d'un vide creusé par la figuration du désir » et, en même temps, une « course vers le comblement de celui-ci²⁰ ». Gracq lui-même l'évoque d'une autre manière : « Voici l'idée que je me fais, à la limite, d'un roman porté à son ultime degré d'excellence : la marge de blanc qui cerne chaque page imprimée devrait y jouer le même rôle qu'un mur circulaire qui renverrait et répercuterait à mesure sur tout le contenu de l'ouvrage réanimé par lui l'écho indéfiniment prolongé de chaque ligne à mesure qu'elle est lue²¹. » Pour

18. *Les Préférences de Julien Gracq. Entretiens avec Jean Daive et Jean Paget*, op. cit.

19. *Ibid.* P. Claudel, *Jules ou l'homme-aux-deux-cravates*, 1920, repris dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 848.

20. P. Marot, « Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne », op. cit., p. 139.

21. J. Gracq, *Lettrines II*, José Corti, Paris, p. 128, cité par P. Marot, « Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne », op. cit., p. 158. On retrouve une même idée chez Alain Robbe-Grillet évoquant le metteur en scène Michelangelo

Marot, l'écriture gracquienne est « une écriture du manque²² » : manque particulièrement « au regard de la référence, qui n'est pas celle du roman réaliste (au sens où il s'agissait de représenter le réel, d'en donner une image explicite et suggestive) [...] mais qui est le réel lui-même²³ ». Si Marot laisse de côté la part de comblement que Gracq lui-même évoque et qui pose la question du désir qui préside à l'œuvre, il touche juste avec cette référence au manque, rejoignant les remarques de Lacan quant à la sublimation. Celui-ci nous indique que la poterie peut être considérée comme « la forme de création artistique la plus primitive²⁴ » : le vase est « un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose ». L'architecture primitive peut aussi se définir « comme quelque chose d'organisé autour d'un vide²⁵ », de même que la peinture, qui fût ensuite peinte sur les murs de l'architecture. Et comme il s'agit de retrouver le vide sacré de l'architecture, « on essaie de faire quelque chose qui y ressemble de plus en plus, c'est-à-dire que l'on découvre la perspective ». À un stade suivant, « l'architecture néoclassique, par exemple chez Palladio, se soumet aux lois de la perspective, joue avec elles, en fait sa propre règle, c'est-à-dire les met à l'intérieur de quelque chose qui a été fait dans la peinture pour retrouver le vide de l'architecture primitive²⁶ ». L'Art élève un objet à la dignité de la Chose, cette Chose primordiale, maternelle, extime et hors signifiée, objet perdu vers lequel le désir est tendu et qui s'est constituée dans le temps même de l'émergence du sujet. L'écriture gracquienne, en venant circonscrire un littoral en vue d'entourer, de conquérir, de désigner, mais aussi de combler, un vide central inatteignable, en illustre quelque chose. Si, dans

Antonioni, quand il insiste sur l'importance du trou diégétique qui organise l'ensemble, ce trou étant constitué par une scène manquante dans le film : la scène manquante du corps retrouvé dans *L'Aventura* ou du meurtre dans *Blow up* (A. Robbe-Grillet, *Entretiens à France culture à propos d'Antonioni*, 13 juillet 2008).

22. P. Marot, *ibid.*, p. 171.

23. *Ibid.*

24. J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre VII (1959-1960), *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 144.

25. *Ibid.*, p. 162.

26. *Ibid.*

cette fiction qu'est *Le rivage des Syrthes*, le fantasme et ses fondements œdipiens habillent nombre de significations, une autre dimension se laisse dévoiler, portée par la place que l'écrivain fait au manque jusque dans l'écriture même. La lettre chez Gracq vient border le vide de la Chose tout en s'y laissant happer. Ne le recouvrant pas totalement, elle permet de l'entrevoir. Si la sublimation ne peut être tenue pour ce qui a à advenir à la fin d'une cure analytique, avec la rencontre du désêtre et d'une destitution subjective, elle nous enseigne, comme ici chez Gracq, sur la façon dont le parlêtre tente de régler son rapport à la Chose.