



CLASSIQUES
GARNIER

MAROT (Patrick), « Avant-propos », *La Revue des lettres modernes*, 2021 – 9,
Julien Gracq et la guerre, p. 13-20

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12117-6.p.0013](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12117-6.p.0013)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2021. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

AVANT-PROPOS

Quand on a vu la retraite de Russie, comme Stendhal, ou quand on a fait Dunkerque... [...] eh bien ! J'ai « fait » (vu plutôt – « faire » serait trop dire) Dunkerque, qui ressemblait d'assez près aux laisser-courre d'une maison de fous. Comme homme, cela me touchait d'un prodigieux intérêt [...], comme écrivain, par une profonde insignifiance. *Il n'y avait rien là pour moi là-dedans.* Dans l'artiste, il y a aussi le *soma* et le *germen*, pour reprendre le langage des généticiens : entre les deux, une cloison en partie étanche. (L2, II, 188)

Cette fin de non-recevoir apportée par Julien Gracq à une écriture de la guerre était assez ferme pour imposer largement silence à la critique qui, hormis une thèse non publiée d'Atsuko Nagai¹ et quelques articles, s'est en effet abstenue de s'engager sur ce sujet tabou, tout comme elle s'est au demeurant rétractée sur d'autres motifs frappés d'un interdit identique, tels que la sexualité ou le sacré. Le passage cité de *Lettrines* donne ses arguments : l'« excitation » (*ibid.*) liée à la guerre est trop forte pour permettre le travail de tri et de mise à distance nécessaire à l'écriture ; les états limites (« la faim, le froid, la peur, la souffrance physique ») connus lors de cette expérience ne sont guère transmissibles : ils relèvent d'une « expérience directe » et violente qui ne laisse pas de traces dans la mesure où « l'être vivant [...] n'accepte de se souvenir que de ce que, d'une certaine manière, il prolonge ». On peut toutefois noter que les exemples vécus évoqués par l'écrivain concernent surtout sa captivité au camp d'Hoyerswerda, en Haute Silésie, dont seul un passage en forme de rêverie poétique dans *Un Beau ténébreux* et quelques fragments tardifs dans les recueils de notes font état. Mais force est de constater qu'au rebours de cette déclaration, Gracq n'a cessé de tenter de dire la guerre, depuis les deux textes (*Souvenirs de guerre, Récit*) portés en 2011 à la connaissance des lecteurs par Bernhild Boie jusqu'à la dernière fiction (*Le Roi Cophetua*)

1 Atsuko Nagai, « La Guerre dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq » (R 40 034 et R 40. 035), fonds des thèses de Doctorat de l'Université d'Angers.

et à quelques fragments, en passant par les trois romans les plus longs de l'écrivain : *Le Rivage des Syrtes* bien sûr, *Les Terres du couchant* – ce somptueux récit inachevé révélé en 2014 et qui dit de la guerre ce que n'en dit pas le texte de 1951, et *Un Balcon en forêt* qui plus que tout autre ouvrage publié par l'auteur reprend – au prix d'un tri drastique et de transpositions maintes fois commentées par la critique – une partie du matériau des manuscrits de guerre.

Rappelons que Gracq fut accompagné pendant sa petite enfance par les échos quotidiens de la première Guerre Mondiale dont il retrouvait l'imagier dans *L'Illustration*, qu'il participa activement à la « drôle de guerre » dont il connut les combats entre le déclenchement de l'offensive allemande le 10 mai 1940 et la capture de sa section le 2 juin, que s'il ne fut enfin que témoin à distance délibérée des guerres de la décolonisation, en Indochine puis en Algérie, qui occupèrent tant les intellectuels français de sa génération (on sait qu'il refusa de signer le « Manifeste des 121 »), il en suivait le déroulement au jour le jour avec l'intérêt passionné de l'historien – celui qu'il éprouvait tout aussi bien pour les guerres de Vendée ou pour les ouvrages des théoriciens de la guerre révolutionnaire. Il y a chez Gracq, et il le rappelle dans le fragment de *Lettrines* cité ci-dessus, une méfiance à l'égard de toute transposition directe immédiate de l'événement vécu. Les *Manuscrits de guerre* eux-mêmes ont été rédigés une fois l'écrivain revenu de camp, la seconde mouture (*Récit*) présentant par rapport à la première (*Souvenirs de guerre*) une tentative de mise à distance à la fois par la subjectivation, qui lisse l'enchaînement factuel au bénéfice du ressenti et de la réflexion détachée, et par le passage à la troisième personne, désignant ce lieutenant G qui tient du pseudonyme de l'écrivain l'initiale qu'il légua à Grange – une initiale qui sert aussi à marquer une différence par rapport au lieutenant Poirier et qui entend désormais verser l'expérience de la guerre au compte de l'écriture. C'est ce qu'indiquent les manuscrits de guerre, qui font en quelque sorte le constat de l'insuffisante décantation qui les caractérise encore, mais qui appellent sans équivoque la reprise du travail d'écriture : « La poésie de la guerre [...] met des dizaines d'années à distiller ses pures essences. » (*SG*, 67)

De même l'immédiateté de l'événement est récusée par une vision de l'histoire qui davantage qu'au prestige de la chronique événementielle en appelle à des effets de superposition cyclique dont *Le Déclin de l'Occident*

d'Oswald Spengler² a fourni le modèle à la fin des années 40, voire a alimenté un imaginaire de l'éternel retour dont l'« Avis aux lecteurs » d'*Au château d'Argol* suggérait déjà la figure. Gracq est à cet égard à contre-courant de nombre d'écrivains contemporains (songeons à Aragon ou Giono par exemple) qui quant à eux se détournent de toute vision synthétique et symbolique de l'Histoire au profit de la chronique. On perçoit de fait, des *Souvenirs de guerre* aux *Terres du couchant*, une accentuation croissante d'une telle recherche de la mise à distance et d'un tel effacement de la part de l'événement : celui-ci semble en effet tout proche dans le premier manuscrit, qu'on sent presque coller à ce qu'a pu être un journal de guerre aujourd'hui disparu ; il est à peu près absent du *Rivage des Syrtes* où il est réduit comme on sait aux trois coups qui accompagnent au théâtre le lever du rideau, et à peu près autant des *Terres du couchant* où les épisodes de combat sont évoqués fugacement, décentrés au profit de ce qui les précède ou les suit, et ne sont pas plus compris par leurs acteurs que ne l'étaient ceux des *Manuscrits* (Gracq s'inscrit sur ce point, comme tant d'autres, dans la continuité de ce qu'a ouvert dans l'écriture de la guerre le début fameux de la *Chartreuse de Parme*) ; il est vécu sur le mode de la mise à distance rêveuse dans *Un Balcon en forêt*, où il est relégué à la périphérie de l'enclave spatio-temporelle que se crée Grange avec ses hommes comme avec Mona. Enfin *Le Roi Cophtua*, dernière fiction de l'écrivain, fait de la guerre de 1914-1918 un cadre diégétique à la fois obsédant et lointain pour une action enclose dans ses jeux de miroirs, et dont l'événementialité se résorbe *in fine* dans sa propre insignifiance.

Si la guerre est en somme continûment dite par Gracq, elle est sur le mode d'un excentrement qu'ont rendu soudain plus flagrant les manuscrits de guerre. S'y révélait un homme un peu différent de celui qu'on croyait connaître : un soldat alternativement ou simultanément engagé et déçu ; un officier énergique – voire autoritaire – mais qui fait paradoxalement sa guerre tout en s'efforçant de faire celle des autres. De même *Les Terres du couchant* manifestait à bien des égards pour les lecteurs qui le découvraient la contrepartie imaginaire de ce que le vécu réel de la guerre avait pu avoir de déceptif. La révélation de ces inédits où la guerre prenait une importance si écrasante obligeait à réévaluer à

2 Voir Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident* (1918-1923), t.f., Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1931-1933.

leur lumière l'ensemble de l'œuvre narrative (il eût été intéressant à ce titre, et c'est une lacune dans cet ouvrage, de se pencher sur l'apport de Gracq « traducteur » – on sait qu'il ne l'a en fait été qu'au second degré – à la *Penthésilée* de Kleist qui ne l'a évidemment pas fasciné par hasard).

La question s'est à l'évidence posée pour Gracq, d'un point de vue poétique, de savoir dans quelle mesure et sous quelle forme le roman pouvait dire la guerre. La réécriture des *Souvenirs de guerre* par le *Récit* était, de fait, porteuse d'une exigence de transposition d'un vécu événementiel et émotionnel d'une intensité sans précédent, mais dont la profusion et le désordre appelait la mise en œuvre de solutions narratives. Or celles-ci pouvaient se déployer dans plusieurs directions, toutes importantes et nouvelles pour celui qui était l'auteur du seul *Au Château d'Argol*, mais non nécessairement compatibles entre elles.

L'une d'elles, dominance pendant le conflit et les années qui ont suivi, était le témoignage. Historien de formation, diplômé de Sciences-Po par surcroît, engagé politiquement jusqu'à une date très récente est au demeurant averti de la nature de l'idéologie de l'idéologie nazie depuis son voyage au collègue Eötvös de Budapest pensant l'été 1931, Gracq ne pouvait qu'être attentif à la grammaire propre d'une guerre qui inscrivait sa singularité dans une trajectoire historique dont il était impérieux de comprendre les clés. En ce sens il était, à l'instar de Marc Bloch dans son ouvrage *L'Étrange défaite*, un témoin privilégié, apte à faire signifier un présent difficilement déchiffrable et à se tenir dans la posture qui est par excellence celle de l'« observateur » (tel est, on le sait, la fonction d'Aldo dans *Le Rivage des Syrtes*) : à la fois au-dedans et au-dehors.

Les communications de la première section de ce volume explorent particulièrement ce statut complexe d'un témoin à la fois engagé et à distance, de ce soldat exemplaire qui, à la manière de Grange selon le mot du capitaine Varin, a « choisi sa façon de désertier » (*BF*, II, 74). Jean-Louis Tissier, dont chacun sait l'importance de l'entretien que lui a accordé l'écrivain sur les rapports entre la littérature et la géographie, a retrouvé le carnet militaire du lieutenant Poirier, et nous donne un accès précis et inédit aux données factuelles de son identité de soldats. Entre le vécu de la guerre et les tentatives successives de son inscription littéraire, le lien est à la fois complexe et ambigu tant était difficilement franchissable l'écart entre l'expérience d'une radicale discontinuité par rapport à tout ce qui avait jusqu'alors construit la relation au temps,

à l'espace, à autrui, et d'autre part les formes littéraires qui s'offraient (journal, récit, roman). C'est cette ambiguïté, à la fois définitoire et invalidante pour la posture du témoin, qu'explorent les contributions complémentaires et concordantes de Dominique Perrin et de Michel Murat. Philippe Berthier a pour sa part mit l'accent sur un autre aspect majeur de cette distorsion entre le vécu et l'écriture, qui est le fossé séparant d'une immersion physique et sensorielle proprement inouïe cet intellectuel nécessairement impréparé – dualité schizoïde qu'on retrouve au demeurant chez plusieurs écrivains-témoins : Marc Bloch, plusieurs fois évoquées dans ce volume, mais aussi – sous la plume de Jean-Yves Laurichesse – une autre grande figure de la littérature du second demi-siècle, Claude Simon, qui a lui aussi connu en 1940 les épreuves du feu et de la captivité (mais en tant que simple soldat), et dont le vécu de la guerre fait obstinément retour dans une œuvre en quête d'une forme (ou de plusieurs) pour le dire.

La guerre, chez Julien Gracq, est un état plus qu'une situation, un mode d'être plus qu'un accident. Si « la bataille de Friedland c'est Cannes et que Rossbach répète Leuctres » (CA, I, 5) – « sous réserve de vérification » comme le précise malicieusement une note de l'auteur – c'est que dès avant l'expérience de 1940 toute guerre aux yeux de celui-ci communique avec les autres, et contribue à éclairer l'ensemble de l'Histoire. De même que « tout livre se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédée³ », la représentation de toute guerre se nourrit de celles des autres guerres, les frontières génériques entre récit à valeur historiographique, témoignage, méditation sur l'Histoire et mise en œuvre fictionnelle étant dès lors largement poreuses. En ce sens, toute guerre est indissociablement réelle et fictive. C'est cet aspect que la deuxième section de l'ouvrage s'attache à mettre en évidence. J'ai tenté pour ma part de repérer les évolutions, mais aussi les compensations fantasmatiques qui, des manuscrits de guerre aux *Terres du couchant* en passant par *Le Rivage des Syrtes*, ont permis le glissement d'un imaginaire du soldat vers un imaginaire du guerrier, de l'ambiguïté du témoignage à celle du récit épique. Écrire *a posteriori* le vécu d'une guerre, c'est aussi nécessairement mêler à celle-ci l'ombre portée ou les fantômes de celles qui ont suivi et qui sont plus

3 « Pourquoi la littérature respire mal » (Préf., I, 864).

contemporaines de l'écriture. C'est notamment ce palimpseste renversé qu'étudie l'article de Bruno Tritsmans. Selon une autre logique de déplacement et de répétition, celui d'Atsuko Nagai s'attache aux reprises du motif guerrier sous les formes décalées ou assourdies, l'épreuve de la guerre se poursuivant mais aussi d'une certaine manière s'épurant et s'apurant, qu'elles ont pu prendre au fil du temps dans les œuvres. Les deux dernières contributions de cette section, celle d'Hervé Menou sur l'ensemble du corpus et d'Isabelle Casta sur le corpus anthume, sont en partie liées en ce qu'elles confrontent l'imaginaire gracquien de la guerre à celui d'Ernst Jünger dans ses différents ouvrages : rapprochement attendu et pertinent, en effet, tant la figure de l'auteur de *Sur les falaises de marbre*, d'*Abeilles de verre* et de *Héliopolis* à impressionné Gracq depuis la découverte de l'écrivain allemand en 1942, et a probablement contribué à nourrir sa poétique.

La diversité des écrits liés à la guerre atteste le souci qui fut celui de l'auteur du *Rivage des Syrtes* de trouver un mode expressif approprié, ce qu'il appelle dans un entretien avec Jean Roudaut, à propos du roman inachevé (*Les Terres du couchant*), un « ton » : « Le livre est mort : paix à ses cendres. Il est mort de ce que je n'avais pas choisi, pour l'attaquer, le ton juste : erreur qui ne se rattrape guère⁴. » Le risque littéraire est en effet majeur dans la mesure où la relation entre la mémoire et l'écriture relève – pour Gracq comme pour tout écrivain – d'une négociation délicate qui peut stériliser l'une comme l'autre, tant le matériau labile, complexe, à la fois surabondant et lacunaire de la première récuse toute tentative d'appropriation directe, toute prétention mimétique, et requiert à l'inverse dans l'espace esthétique de la seconde une quête longue et périlleuse de médiations qui puissent l'informer et par là-même donner du sens à sa substance. C'est ce qu'exprime cet aveu à Jean-Louis de Rambures, dans un entretien de 1970, bien avant que l'on soupçonne l'existence du roman avorté :

[...] il y a toute une région de souvenirs, d'émotions, d'images, que le livre – manqué, ou mené à bien – a asséchée d'un coup : c'est fini. Avant d'écrire *Un Balcon en forêt*, j'avais gardé des souvenirs très vivants, très intenses de la guerre, maintenant je remarque qu'ils sont devenus plus flous, et surtout inertes, sans écho, sans prolongement⁵.

⁴ Entretien avec Jean Roudaut (II, 1223).

⁵ Entretien avec Jean-Louis de Rambures (II, 1190).

Il était important à cet égard – tel est l’objet de la troisième section de ce volume – d’aborder la question des régimes stylistiques à travers lesquels s’est déployée la représentation de la guerre. L’étude de Félicien Maffre-Maviel le fait sous l’angle de l’écriture du sublime – approche pleinement légitime dans la mesure où l’intensité et l’inouï du vécu de la guerre appellent volontiers ce registre dans de tout autres clés (multiples) que celle qui avait prévalu avec *Au château d’Argol*. La guerre, de fait, n’est pas tant un objet qu’un espace de déploiement de l’écriture. C’est ce que manifestent les métaphorisations à travers lesquelles elle s’actualise sur le mode d’une figuralité qui tout à la fois en démultiplie l’incidence, en unifie le réseau, et en orchestre la résonance. Deux contributions envisagent spécifiquement cette dimension : celle d’Yvon Le Scanff, qui met en évidence la fréquence et les modalités du double transfert de la poétique du paysage dans le dire de la guerre, et de la guerre dans les descriptions de paysages ; celle de Denis Labouret qui révèle la collusion significative de la guerre et de la chasse, tant dans leurs thématisations réciproques que dans les implications herméneutiques qu’elles engagent. *Les Terres du couchant* appelaient quant à cette approche stylistique une attention particulière, dans la mesure où ce texte met justement en jeu la question de l’appropriation du « ton ». C’est à quoi s’attache la microlecture proposée par Sylvie Vignes, qui lit à travers une scène guerrière un condensé significatif de la poétique gracquienne. La question cruciale de la justesse de ton est par ailleurs posée à propos de l’adaptation cinématographique d’*Un Balcon en forêt* par Michel Mitrani. Michel Viegnes interroge ici les enjeux et les difficultés de cet exercice de transmédiabilité plusieurs fois tenté par des cinéastes séduits par l’œuvre de l’écrivain mais confrontés au problème de compatibilité ou de complémentarité qu’elle pose entre des logiques poétiques et des esthétiques hétérogènes.

Une quatrième section de cet ouvrage, sous le titre « Témoignages », accueille les contributions de Jacques Boislève et de Dominique Rabourdin, tous deux journalistes et écrivains, l’un et l’autre amis de Julien Gracq et fins connaisseurs de son œuvre. Celle de Jacques Boislève procède à une mise en écho de l’imaginaire gracquien de la guerre et de différents moments de l’actualité politique, artistique et militaire. Celle de Dominique Rabourdin éclaire avec précision les circonstances et les arrière-plans de la rencontre de Gracq et d’André Breton qui fut

son premier véritablement mentor, et dont il sut rester l'ami jusqu'à la mort de celui-ci.

Enfin, une dernière section est occupée par la recension, minutieuse et aussi exhaustive que le permet cet exercice par définition inexhaustible, qu'a effectuée Patrice Roquefeuil des publications et écrits originaux de l'écrivain – éditions d'ouvrages ou de textes, correspondances et dédicaces, entretiens, interventions dans les médias, ainsi que les archives sonores dont les références sont ici rassemblées pour la première fois. Cette mise à jour importante complète celle qui avait été présentée dans les ouvrages *Julien Gracq dans son siècle*⁶ et *Julien Gracq et le sacré*⁷. Cette recension devrait être précieuse aussi bien pour les collectionneurs que pour ceux – universitaires ou non – qui désirent disposer d'un état complet de la bibliographie primaire de l'écrivain.

Patrick MAROT

6 Voir Patrice Roquefeuil, « Publications originales de Julien Gracq » – 1, in Michel Murat (dir.), *Julien Gracq dans son siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

7 Voir Patrice Roquefeuil, « Publications originales de Julien Gracq. Bibliographie chronologique (1934-2013), 1^{er} complément », in Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq et le sacré*, Paris, Lettres modernes-Minard, 2018.