



HAL
open science

Relation à l'espace et provocation au désir dans l'œuvre de Julien Gracq

Johanne Le Ray

► **To cite this version:**

Johanne Le Ray. Relation à l'espace et provocation au désir dans l'œuvre de Julien Gracq. Travaux en cours, 2013, Spatialités, 8. hal-02365846

HAL Id: hal-02365846

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-02365846>

Submitted on 15 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Relation à l'espace et provocation au désir dans l'œuvre de Julien Gracq

Johanne LE RAY

Université Paris-Diderot (CERILAC)

Mots-clé : espace, terrain vague, frontière, imagination, désir, distance.

Keywords : *space, empty lot, border, imagination, desire, distance.*

Résumé : Fréquemment mis en scène dans l'œuvre de Julien Gracq, les terrains vagues, zones frontalières et « clairières urbaines » témoignent d'une prédilection pour des lieux dont la nature hybride rend la définition problématique. Ces milieux propices à l'investissement subjectif autorisent la superposition d'un espace de désir à l'espace réel et invitent à une conception aventureuse du temps, au bord de la révélation ou de la transgression. C'est donc sur le plan narratif leur formidable potentiel de dramatisation qui est mis en exergue. Provocation au désir, l'espace est aussi garant de sa pérennité, l'inaccessibilité de l'objet de la quête étant souvent ménagée par la distance maintenue entre sujet et objet. On peut ainsi considérer la relation gracquienne à l'espace comme incarnant le modèle matriciel de toute économie libidinale.

Abstract: The images of wastes, of border areas, of no man's lands, of empty lots or « urban clearings » the reader encounters in Julien Gracq's works testify to a strong predilection for places whose hybrid status makes hard to define precisely. Acting as a springboard for imagination, these places enable the narrator to superpose freely imaginary sceneries to the real ones, which eventually leads to an adventurous conception of time, one that is constantly on the verge of revelation or transgression. All this enhances the great dramatizing potential of such an apprehension of space in terms of narrative plot. On the other hand, if desire is triggered off by space, its perennality is also guaranteed by the distance maintained between subject and object. We may thus consider the gracquian relationship to space as incarnating the dynamics of libidinal workings.

« Avec *Le Rivage des Syrtes*, Julien Gracq a écrit un imprécis d'histoire et de géographie à l'usage des civilisations rêveuses », estimait Antoine Blondin en 1951¹. Il semble aujourd'hui que ce soit l'œuvre entière, romans et essais confondus, qui mérite cette appellation. En effet, si les écrits de Gracq témoignent d'un sens aigu du paysage et d'un intérêt jamais démenti pour la façon dont l'homme s'intègre dans son milieu,

¹ Article paru dans *Rivarol*, 6 Décembre 1951, cité dans les *Œuvres complètes* de Julien Gracq, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1989, p. 1353.

l'espace et la temporalité représentés ne sont pas pour autant ceux du géographe et de l'historien – que Gracq était pourtant (agrégé d'histoire et géographie, il enseigna au lycée Claude-Bernard l'essentiel de sa carrière). « Époque : quaternaire récent ; [...] nationalité : frontalière », précise-t-il de manière fort elliptique dans la « fiche signalétique des personnages de [ses] romans »², petite pièce humoristique plaisamment fournie dans les *Lettrines* pour déjouer toute volonté de clarification et d'ancrage. L'« imprécis » demeure donc, et la désorientation semble devoir être le lot du lecteur. De ce flou, géographique notamment, qui proscrit souvent les référents réels (noms de lieu, de pays, etc.), émergent néanmoins des schémas récurrents, des paysages fétiches, des configurations élues. Paysages : une prédilection marquée pour le *terrain vague* est clairement revendiquée par l'auteur dans nombre de ses essais, et ce type de lieu imprègne ses textes de fiction. Configurations : une place importante est accordée aux zones frontalières, comme on le voit tant dans *Le Rivage des Syrtes* que dans *Un Balcon en forêt*, deux romans dont l'intrigue est dynamisée par la transgression hypothétique d'une limite. La présence massive de ces motifs nous permet de comprendre que, si l'espace gracquien est peu déterminé, il n'est pas pour autant neutre. Quel rôle jouent alors ces traits récurrents, et comment expliquer leur prégnance dans l'œuvre ? Cette partialité vaut-elle au-delà du seul rapport au paysage ? Nous essaierons de montrer que l'indétermination qui gauchit la représentation de l'espace chez Gracq résulte fréquemment de la superposition d'un espace imaginaire à l'espace réel, articulation témoignant d'un investissement subjectif maximal. Après avoir établi que les choix du romancier tendent à mettre sur le devant de la scène des espaces de type ouvert, les plus conducteurs pour l'imagination, nous observerons que ces lieux investis par le désir sont

² *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967, p. 35-36. Les éditions José Corti ont été utilisées pour toutes les références à l'œuvre de Gracq.

à même d'autoriser des échappées hors du temps comptable, donc de permettre une dynamisation temporelle, au bord de l'assouvissement, de la révélation ou de la transgression. Nous verrons enfin que l'espace, provocation au désir, est également garant de sa pérennité en ménageant l'inaccessibilité de l'objet, d'où une valorisation très forte de la notion de *distance*.

Si la prédilection de Gracq pour une géographie tremblée pourrait valoir à son œuvre entière le nom de « table de désorientation », il est possible d'identifier certaines configurations récurrentes déclinant le motif du vague : zones frontières, terrains vagues, « clairières urbaines », maremme... Autant de lieux connotant l'hybridité, l'indistinction, caractéristiques que l'on retrouve dans le goût de l'auteur pour une région comme la Bretagne, par exemple. Gracq aimait à répéter le mot de Nimier selon lequel « ce qu'il y a d'agréable en Bretagne, c'est qu'il n'y a pas de monuments à visiter »³. De fait, s'il se défend d'avoir jamais réellement pris cette région pour cadre (« si j'ai écrit sur la Bretagne, je ne crois pas qu'il y ait des sites qui seraient localisables en Bretagne »⁴), le paysage breton aura joué dans nombre de ses écrits le rôle du lieu vague par excellence, dénué de jalons, de bornes, de repères, avec ce « je ne sais quoi d'inachevé et de provisoire dans la manière dont l'homme – tard venu – s'est fixé sur ce terroir »⁵. Les formes mal chantournées, le caractère hybride des marais bretons posent au niveau du paysage les mêmes problèmes de délimitation, donc d'identification, que la région au plan administratif. En Bretagne, entité floue s'il en est, le « terrain vague » se retrouve jusqu'au cœur des villages :

³ *Lettrines, op. cit.*, p. 225 ; repris dans *Autour des sept collines*, 1988, p. 20.

⁴ « Entretien », in *Cahiers de l'Herne. Julien Gracq*, n°20, Paris, L'Herne, 1972, p. 214-215.

⁵ *Lettrines, op.cit.*, p. 222.

Cette certitude de son assise, cette cohésion presque nucléaire du bourg français serré autour de son clocher, le plou breton ne l'a guère. Le *placitre* irrégulier qui lui sert de centre est un terrain vague plus qu'une place, où parfois affleurent auprès du lavoir les bossellements nus du granit – tout autour les maisons se sont arrêtées au hasard sur la pente des vallonnements mous [...].⁶

C'est véritablement dans cette image du *terrain vague*, obsédante chez Gracq, que le goût pour l'informe semble trouver sa consécration. Ces friches mi-urbaines mi-sauvages sont un milieu qui échappe à l'espace fonctionnel des géomètres, et Gracq ne serait pas en reste dans l'Union pour la Préservation des Terrains Vagues, l'UPTV, que se propose de créer Jacques Réda dans *Les Ruines de Paris*. Si Réda déclare ouvertement la guerre à l'expansion des espaces verts uniformisés et aseptisés, Gracq voit avec mauvaise humeur le parc de Procé, à Nantes, au début des années vingt encore « ouvert et à-demi sauvage » sacrifier aux « normes modernes d'aménagement des espaces verts » – « tondu, sablé, enclos, poncé, ratissé »⁷. Ces espaces de verdure, il les aime « restés à-demi en friche à la manière des *commons* londoniens », dans les franges des villes, là où les contours trop nets s'effacent, où les formes se dissolvent, et où croît à l'état brut le sentiment de la liberté :

Aménagés et adhérent encore par un bout à la cité, négligés et glissant par l'autre à la vraie campagne, Nantes en possédait encore quelques-uns. J'en ai rencontré de nouveau le type très agrandi dans le parc londonien de *Hampstead Heath*, lequel communiquait du côté de la ville en jardin botanique, et, progressivement embrumé par une sorte de *fog* horticole, effaçait ses massifs et ses allées, s'ensauvageait, se dilatait, pour finir vers le nord en une vraie bruyère écossaise [...]. J'ai aimé retrouver dans ce parc de Hampstead, et dans le chien-et-loup de ces rendez-vous clandestins des soirs d'été, l'image d'une glissade progressive hors des sentiers frayés, le désordre excitant qui gagne un paysage quand il échappe peu à peu à toute spécification trop claire. Quand il couvre, et autorise en même temps, des écarts plus libres dans les allures de ses promeneurs. Et le nom de *terrains vagues* [...] recouvre ici pour moi un désir en même temps qu'une image élue : la confusion

⁶ *Lettrines, op.cit.*, p. 222.

⁷ *La Forme d'une ville*, 1985, p. 63-64.

qui embrume par places ces lisières des villes en fait des espaces de rêve en même temps que des zones de libre vagabondage.⁸

Là où l'espace n'est pas normé, l'allure et l'emploi du temps du promeneur eux-mêmes se relâchent, dans une disponibilité aux échappées belles de toutes natures soulignée par l'érotisme voilé de ce passage. L'anarchie du lieu ouvre des chemins de traverse au désir, invitant à rejeter avec désinvolture toute conception programmatique de l'espace comme du temps. C'est donc la nature spécifique du terrain vague, en marge du cadastre, qui permet d'initier un rapport plus libre à l'écoulement temporel, ouvert sur la rêverie, loin du « temps horloge ». Comme l'écrit Daniel Klébaner dans *Poétique de la dérive* :

Ici l'espace ne tue pas la durée, il la génère. L'espace est le principe d'imprévisibilité de la durée, son élan vital. Espace et durée étroitement mêlés, avec pour résultante une « agoraphilie » qui n'est pas déploiement concerté, impérialisme territorial, mais expansion aveugle, tendance à l'épanchement. L'espace de la dérive ne se divise pas, ne se balise pas, ne se cadastre pas. Ce n'est pas l'espace des géomètres ni celui des géographes. [...] L'espace de la dérive, c'est la durée.⁹

Les « marécages sans âge » et « gâtines sans lieu » que l'on rencontre dans *Le Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt* ou *La Presqu'île* sont les seuls à pouvoir offrir ce « sentiment de distraction totale par rapport au train de la vie courante ». C'est là que la transsubstantiation magique de l'espace en temps réversible peut avoir lieu, comme dans ce « Val sans Retour » qu'on va chercher « au bout de chemins perdus » :

Rien n'a bougé ici ; les siècles y glissent sans trace et sans signification comme l'ombre des nuages : bien plus que la marque d'une haute légende, ce qui envoûte ce val abandonné, cette friche à jamais vague, c'est le sentiment immédiat qu'y règne toujours dans toute sa force le sortilège fondamental, qui est la réversibilité du Temps [...]. Ce n'est pas une trace fabuleuse que je viens chercher dans les landes sans mémoire : c'est la vie plutôt sur ces friches sans

⁸ *La Forme d'une ville*, op. cit., p. 62-63.

⁹ Daniel Klébaner, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1979, p. 104.

âge et sans chemin qui largue ses repères et son ancrage [...]. Là où cesse le chemin, le barrage et la clôture, là où ils n'ont jamais pu mordre le poil sauvage, le mors et la bride aussi sont ôtés de l'esprit : le sentiment de sa liberté vraie n'est jamais entièrement séparable pour moi de celui du *terrain vague*.¹⁰

Loin de l'espace domestiqué, l'esprit est libre d'errer à sa guise. On comprend en effet que la forme vague, dans l'aveu insolent de son incomplétude et de sa disponibilité, « appelle les désirs en caravane »¹¹, selon les mots de l'auteur dans *Un Beau ténébreux*. Ce milieu propice est à même d'ouvrir sur l'infini, et c'est ainsi que se dilate aux dimensions du monde la surface de rayon minuscule offerte au jeune Gracq au bout de sa longe lors des « sorties » réglementaires du lycée nantais où il était interne, dans « ces terrains vagues où, si la liberté de parcours restait mesurée, rien du moins ne venait contraindre l'imagination »¹².

Le pouvoir d'attraction de ces zones vagues est décuplé lorsqu'on les trouve au cœur de l'espace normalisé des villes, et que, clairières urbaines, elles percent une trouée, comme l'étendue lisse du plateau Beaubourg avant la construction du centre Georges Pompidou, « le seul point de Paris sur lequel on voyait tomber en nappe unie le clair de lune, comme sur une clairière de forêt »¹³. Allégeance que Gracq renouvelle à intervalles réguliers dans son œuvre, que ce soit pour évoquer Rome, les Invalides, la Salpêtrière ou le Pétrograd de 1840 tel que le décrit Custine dans ses *Lettres de Russie*, capitale démeublée, où tout est bâti trop large, qu'il aime à se représenter comme une « Brasilia nordique et lacunaire, trouée des clairières de ses terrains vagues », et où l'attire surtout le fait que la taïga soit présente « en perspective et en pointillé – et

¹⁰ *Les Eaux étroites*, 1976, p. 67-68.

¹¹ *Un Beau ténébreux*, 1945, p. 132-133.

¹² *La Forme d'une ville*, *op. cit.*, p. 63.

¹³ *Ibid.*, p.112.

davantage présente de ne l'être qu'en pointillé »¹⁴, affirmation qui témoigne d'une conception dynamique de l'espace, toujours susceptible d'ouvrir sur un *autre lieu* comme sur un *autre temps*. Cette plasticité empêche de vivre l'étendue dans sa positivité concrète, à même la matière, tout en la dotant d'une fabuleuse profondeur de champ. Mis sous tension, l'espace « n'est jamais que l'approche d'un autre espace, le voisinage du lointain, l'au-delà, sans transcendance comme sans immanence », selon les mots de Maurice Blanchot¹⁵ - simplement, dans l'imminence de l'infini, pourrait-on dire. La réconciliation de l'ici et de l'ailleurs ne peut alors avoir lieu que dans l'ivresse du voyage, du parcours, ce dont le soldat Grange fait l'expérience dans *Un Balcon en forêt* :

« La forêt..., pensa-t-il. Je suis dans la forêt. » Il n'aurait su en dire plus long ; il lui semblait que la pensée aussi se couchait en lui au profit d'une lumière meilleure. Marcher lui suffisait : le monde s'entr'ouvrait doucement au fil de son chemin comme un gué.¹⁶

À qui le parcours l'univers s'entrouvre : de simple « laie forestière », le sentier d'*Un balcon en forêt* se fait progressivement « coulée printanière » puis « voie lactée », « fuyant merveilleusement vers les lointains bleus »¹⁷, dont la précarité atteste le peu d'importance attaché à la destination.

Dans les routes de Gracq, souvent l'aboutissement ne compte pas, ou à peine : elles sont toutes un peu comme l'allée du *Château d'Argol* ou la mystérieuse Route de la nouvelle éponyme, pure trajectoire entre deux points désaimantés, chemin qui, même

¹⁴ *En lisant, en écrivant*, 1980, p. 93-94.

¹⁵ Maurice Blanchot, « Le Demain Joueur », NRF n°172, 1967, p. 863-888, repris dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁶ *Un Balcon en forêt*, 1958, p. 212.

¹⁷ *Ibid.*, p. 209.

à-demi effacé, même « désincarné », « continue à nous faire signe »¹⁸. Dans ce « sillage éveillé [...] où l'on respire comme nulle part »¹⁹, c'est toujours l'idée de *direction* que l'on traque :

Et cependant, de quelque anormale urgence que témoignât la rectitude de cette tranchée où, comme si, dans une planète habitée par des géomètres fous, on eût considéré comme de première nécessité de peindre *d'abord* les méridiens sur le sol, le caractère de pure *direction* semblait sans la moindre idée de but se suffire à lui-même dans sa convaincante affirmation.²⁰

Route qui est vectorisation pure, chemins qui ne mènent qu'au rêve qu'ils renferment, à l'engouffrement du désir dans la délinéation. C'est sur un avenir indéfini que donnent ces voies, un « avenir battant »²¹, comme se le figure le personnage de Simon dans *La Presqu'île*, un « futur ultérieur » qui n'entre pas dans le fil du temps réel. Elles sont comme une « ouverture musicale » sur « un rideau prêt à se lever »²², écrit Gracq dans *Les Carnets du grand chemin*. Et, dans *La Forme d'une ville*, il parle de Nantes comme d'une cité ouverte sinon sur l'infini, du moins sur l'indéfini :

[...] la substance, l'odeur même de la ville gardait quelque chose d'exotique : une ville où toutes les perspectives donnaient d'elles-mêmes sur des lointains mal définis, non explorés, un canevas sans rigidité, perméable plus qu'un autre à la fiction. Chacun des rhumbs qui étoilaient cette rose des vents fleurissait naturellement, indéfiniment, pour l'imagination.²³

Aimanté par la perspective, l'espace invite à l'exploration, donc à l'aventure - d'où une sorte d'électrisation du temps. Si l'océan, dans *Le Rivage des Syrtes*, a ce « sourire insensé de douceur du vague, du large, jusqu'à la torpeur, jusqu'à la

¹⁸ « La route », in *La Presqu'île*, 1970, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰ *Au Château d'Argol*, 1938, p. 142.

²¹ *La Presqu'île, op. cit.*, p. 50.

²² *Les Carnets du grand chemin*, 1992, p. 60.

²³ *La Forme d'une ville, op. cit.*, p. 4.

fascination »²⁴, l'hyperbolisation de l'étendue débouche chez le narrateur sur un appel à la transgression quand il découvre sur la carte, au milieu de la mer des Syrtes, la ligne rouge matérialisant la frontière entre Orsenna et l'ennemi séculaire, le Farghestan. « Ce que je voulais n'avait de nom dans aucune langue, dit-il. Être plus près. Ne plus rester séparé. Me consumer à cette lumière. Toucher »²⁵. On retrouve là ce que Jankélévitch appela, dans *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, « la passion de la futurition » : cette ouverture béante sur « la folle envie de profaner un secret, de lever l'hypothèque de la possibilité en instance »²⁶, tentation qui entre bien évidemment en concurrence avec la terreur du risque menaçant la confortable économie des arrangements de la vie. Avec cette sommation lancée au monde par son propre désir, le sujet est au bord d'un gouffre plus temporel que spatial, happé par l'imminence d'une révélation seulement pressentie, suspens que l'œuvre de Gracq s'emploie le plus souvent à prolonger et à préserver. *Fines transcendam*, dit la devise de la famille patricienne des Aldobrandi, dans *Le Rivage des Syrtes* : *je franchirai* et non *je franchis* les frontières : pas de gloriole, mais une promesse vague – pas un « tiens » mais un « tu l'auras », qui fait mentir la sagesse populaire, tant nous sentons la valeur de la devise décupler au contact de ce futur. Le récit tout entier repose sur l'attente de cette transgression, et illustre magistralement la supériorité, en termes de potentiel de dramatisation, de l'événement en puissance sur son actualisation. Lorsque Aldo cherche à relever quelques mesures sur les cartes marines en prévision d'une simple excursion de routine, il est surpris de la médiocrité des distances et se prend à comprendre comment « le sommeil d'Orsenna [...] avait fini par noyer ses frontières les plus proches dans des brumes lointaines », observant qu' « il

²⁴ *Le Rivage des Syrtes*, 1951, p. 36.

²⁵ *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 212.

²⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne, 1963, p. 14.

y a une échelle des actes qui contracte brutalement devant l'œil résolu les espaces distendus par le songe »²⁷. Et la ligne des patrouilles qui l'obsède tant, cette ligne rouge au tracé si impressionnant qui coupe en deux la carte de la mer des Syrtes, ligne purement « fictive » en vérité, n'est pas à l'échelle des actes mais à celle des songes. Gracq fournit une généalogie hypothétique de cette ligne frontière, qui montre bien tout ce qu'elle représente de sombres trafics avec le désir et avec le manque :

Pendant deux ans – de 1942 à 1944 – alors que j'habitais Caen, l'accès de la côte, à une quinzaine de kilomètres à peine, me resta interdit par l'occupation allemande, mais la direction de la mer, abstraitement, réglait l'orientation de mes promenades. Peut-être la ligne des patrouilles qui sabre dans mon roman la carte de la mer des Syrtes est-elle fille de cette ligne de démarcation [...] qui verrouilla pour moi pendant deux ans l'accès de la bande côtière.²⁸

Il explique ensuite être parti, dès que cela s'est avéré possible, « en pèlerinage » retrouver « cette côte inconnue, si proche et si tantalissante » : de manière significative, l'assouvissement de son désir lui laisse un sentiment d'insatisfaction, d'incomplétude. La représentation imaginaire qu'il s'est faite de la côte en aura été le devancement impatient, impérieux, en même temps que le désaveu. Cette mer décevante rappelle celle dont le narrateur de *La Presqu'île* fait l'expérience : « fête complète, écumeuse et fouettée » quand il se la représente, assis dans sa voiture, sur la route de la côte, toute remplie dans son désir de « cette exaspération de son tonnerre sur le sable ferme, ces derniers coups de béliers plus rageurs contre un obstacle qui se durcit » ; simple « petite fanfare attardée, mais encore alerte et pleine de feu, qui continue à jouer après la clôture de la fête »²⁹ quand enfin il la voit vraiment. La mer promise est plus belle que la mer atteinte, la mer désirée plus magnifique, dans son *Noli me tangere* hiératique, que celle qui se découpe réellement sur la rétine.

²⁷ *Le Rivage des Syrtes*, op. cit., p. 199.

²⁸ *Lettrines 2*, 1974, p. 5-6.

²⁹ *La Presqu'île*, op. cit., p. 97.

Si la sensibilité à l'espace est centrale dans l'œuvre de Gracq, c'est donc aussi parce que le paysage fonctionne très souvent comme support d'un désir, et que l'étendue est probablement la mieux à même de rendre compte de ce qui selon lui soutient implicitement tout désir : la distance. Ce qu'il appelle dans les *Lettrines* « le fantastique enfantin de la distance »³⁰ est en effet à considérer dans deux acceptions. Il s'agit d'abord de la distance réelle séparant deux lieux élus, qu'il convient de préserver sous peine de voir ces constellations isolées perdre brusquement toute leur aura sacrée, expérience que fait Proust avec le rapprochement des deux « côtés », le côté de Guermantes et le côté de chez Swann, d'où son constat du terrible potentiel de dépoétisation de l'automobile. Mais il s'agit également d'une distance toute mentale qu'il importe de maintenir entre la quête et la révélation, entre le rêve et la réalité - distance que la tentative de rejointoyer le désir à son objet rétif risquerait d'abolir. L'espace revêt alors une nouvelle fonction, celle d'adjuvant au désir. Comme l'écrivait Barthes dans *Le Plaisir du texte*, « ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance ; que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu »³¹ - qu'il y ait *du jeu*... En ce sens, on peut sans doute affirmer que, si l'attention à l'espace s'entend chez Gracq au sens littéral, comme en témoignent la poétique du vague ou la réflexion sur l'intervalle notamment, il faut aussi lire dans ce rapport spécifique à l'étendue le modèle matriciel de toute économie libidinale, ménageant scrupuleusement l'inaccessibilité de l'objet du désir. Dispositif commun à la relation à autrui et au rapport à l'espace dénudé de manière limpide dans la manière dont Gracq présente le charme que peut opérer une ville sur qui l'habite « à distance » :

³⁰ *Lettrines 2, op. cit.*, p. 156.

³¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973, p. 11.

Plus fortement, plus durablement peut-être agira-t-elle sur nous si elle s'est gardée en partie secrète, si on a vécu avec elle, par quelque singularité de condition, sans accès vrai à son intimité familière, sans que notre déambulation au long de ses rues ait jamais participé de la liberté, de la souple aisance et de la flânerie. Pour s'être prêtée sans commodité, pour ne s'être jamais tout à fait donnée, peut-être a-t-elle enroulé plus serré autour d'elle, comme une femme, le fil de notre rêverie, mieux jalonné à ses couleurs les cheminements du désir.³²

Lui-même avoue à propos de Nantes que « plus libre [qu'il était] par sa réclusion de prendre ses distances avec ses repères matériels, [il l'a] remodelée selon le contour de ses rêveries intimes, [il lui a] prêté chair et vie selon la loi du désir plutôt que selon celle de l'objectivité »³³. La ville interdite au jeune pensionnaire était pour lui une « princesse lointaine » ; de la ville disponible, offerte, habitée plus tard pendant son service militaire, puis quelques années comme professeur dans ce lycée Clemenceau où il avait été interne, il a usé comme de toute ville où l'on vit dans des conditions normales ; il l'a habitée et il l'a oubliée :

Ce temps où j'ai vécu à Nantes *comme tout le monde* est resté pour moi comme s'il n'avait jamais été. Ce qui vous a hanté d'abord à la façon d'une princesse lointaine s'accommode mal ensuite du dégrisement de la cohabitation.³⁴

Qu'est cette cohabitation sinon le désir qui se referme sur lui-même, dans un grand bruit de porte qu'on rabat sur une pièce dont l'écho donne enfin à mesurer le vide ? Il y a aussi ce constat et cette question de Gracq, terrible, aiguë, grinçante si elle n'était assourdie et feutrée par la réponse que lui donne l'œuvre :

[...] « fourmillante cité, cité pleine de rêves », pour moi, oui, toujours ! J'ai davantage rêvé là, entre onze et dix-huit ans, que dans tout le reste de ma vie : que faire d'une vie commencée à vivre si irrémédiablement sur le mode de *l'ailleurs* ?³⁵

³² *La Forme d'une ville, op. cit.*, p. 1-2.

³³ *Ibid.*, p. 7.

³⁴ *Ibid.*, p. 155.

³⁵ *Lettrines 2, op. cit.*, p. 40.

« L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination »³⁶. Ces mots de Bachelard dans *La poétique de l'espace* nous semblent illustrer de manière éclairante la nature de la relation de Gracq à l'espace. S'il s'y intéresse, c'est certes en géographe, mais c'est surtout en écrivain. Son œuvre est donc avant tout l'expression d'une liberté souveraine, en réalité fidélité obstinée et sujétion enflammée à quelques configurations spatiales élues qu'il s'agira de rendre sensibles par une sorte d'« acupuncture tellurique »³⁷, selon les mots qu'il emploie dans *Un Beau ténébreux*. Le motif du terrain vague, si récurrent, est l'une de ces configurations emblématiques. Milieu propice à la rêverie et à la dérive, il ouvre sur des lointains qui « appellent les désirs en caravane » et esquisse les contours d'un espace constamment déporté dans sa signification, jamais si vivant que par les au-delà évasifs sur lesquels il débouche - espace de désir et d'inassouvissement. Le goût de l'aventure exige qu'on ne fasse pas de « l'espoir en la Promesse », au lieu d'une « planche de salut », « un plancher où l'on marche »³⁸, selon le reproche fait aux chevaliers du Graal dans *Le Roi pêcheur*. « Plancher où l'on marche », l'écriture gracquienne quant à elle l'est rarement : elle compte au contraire pour beaucoup dans la « fabrique de vague » en manifestant à la surface du texte une défaillance tâtonnante qui, par la simulation même de l'incapacité à représenter clairement les lieux, bée, comme l'espace, comme le temps, sur les lointains indéfinis qu'elle suggère, entre réticence et complaisance, et qu'elle indique à notre propre désir. Dans ce discours plus indiciel qu'informatif, le lecteur cherche à s'orienter, fasciné par

³⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2004 [1957], p. 17.

³⁷ *Un Beau ténébreux*, op. cit., p. 81.

³⁸ *Le Roi pêcheur*, 1948, p. 109.

cette forme qui semble ne pas vouloir se *fixer*, preuve s'il en est, suivant les mots de Pétillon dans *La Grand-route*, « qu'il reste encore le jeu de cet infinitésimal écart, cette brèche par où le monde mouvant fuit encore sous les cartes et les portulans de l'écriture »³⁹.

Johanne LE RAY

³⁹ Pierre-Yves Pétillon, *La Grand-route, Espace et écriture en Amérique*, Le Seuil, coll. Fiction & Cie, 1979, p. 188.