

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Offrir à l'œil : une phénoménologie du récit *Au Château d'Argol* de Julien Gracq

par

Valérie Thibault

Département des littératures de langue française
Faculté d'Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
en Littératures de langue française

Septembre 2008

© Valérie Thibault, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Offrir à l'œil : une phénoménologie du récit *Au Château d'Argol* de Julien Gracq

présenté par :
Valérie Thibault

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre Popovic

.....
Président-rapporteur

Lucie Bourassa

.....
Directeur de recherche

Pierre Nepveu

.....
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire divisé en trois chapitres interroge les thèmes du regard et de la perception, ainsi que les diverses relations perceptives (rapports « sujet/objet ») dans *Au Château d'Argol* (1938), le tout premier livre de Julien Gracq. Il met en parallèle des extraits de l'œuvre et diverses notions de base de la phénoménologie d'Edmund Husserl et de Maurice Merleau-Ponty, notamment les diverses étapes de la réduction phénoménologique (conversion réflexive, *epochè* et variation eidétique), la donation et le « voir voir ». L'introduction présente entre autres brièvement ce en quoi consiste la perception pour la phénoménologie. Un premier chapitre intitulé « La parole vue » traite, d'une part, des effets reliés à l'absence de dialogues entre les personnages gracquiens, et, d'autre part, de la représentation imagée de leur parole intérieure. Puis, le second chapitre pose l'hypothèse de l'« *epochè* gracquienne »; on y examine les particularités du sujet percevant et de l'objet observé dans le *Château d'Argol* pour montrer comment l'écriture de fiction permet à Gracq de dépasser les règles habituelles de la relation perceptive. Enfin, un troisième et dernier chapitre dresse un portrait plus global de l'indétermination et de l'incertitude du récit gracquien en revenant sur la critique d'interprétation symbolique qui y est associée, sur les notions de modalisation et de variations imaginatives, ainsi que sur le repérage des diverses « mises entre parenthèses » narratives, pour montrer comment le *Château d'Argol* est porteur d'une phénoménologie de l'« immensité des possibles », comment la « semblance d'être » qui y règne crée un récit qui se *donne à voir* dans sa constante *mise en scène*.

Mots clés : Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, littérature et philosophie, littérature et phénoménologie, regard, perception, sujet percevant, donation, conversion réflexive, *epochè*, variation imaginative, modalisation.

Abstract

This thesis, divided in three chapters, questions the themes of sight and perception, as well as the many perceptual relationships (“subject”/“object” relations) of Julien Gracq’s very first book, *Au Château d’Argol*. It compares excerpts from the novel to diverse notions from Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty’s phenomenology, such as the many stages of phenomenological reduction (reflexive conversion, epoche and eidetic variation), the donation and the “voir voir” (“see yourself seeing”). The introduction touches upon, amongst other things, what perception means to phenomenology. The first chapter, entitled “*La parole vue*”, first discusses the effects linked to the absence of dialogue between Gracquian characters and follows with the imaged representation of their inner discourse. Then, the second chapter hypothesizes the “Gracquian epoche”. The particularities of the perceiving subject and the perceived object in *Au Château d’Argol* are examined in order to show how fiction writing allows Gracq to go beyond the usual rules of perceptual relationships. Finally, the third and last chapter draws a broader picture of the indetermination and the uncertainty inherent to the Gracquian story, by coming back to the criticism of symbolic interpretation to which it is associated, to the notions of “modalisation” and imaginative variations, and to the location of diverse narrative “parenthesizing” in order to show how *Au Château d’Argol* carries the phenomenology of the “immensity of possibilities” and how the present “appearance of being” creates a story which *lets itself be seen* in its constant *stage directing*.

Key words: Julien Gracq, *Au Château d’Argol*, literature and philosophy, literature and phenomenology, sight, perception, perceiving subject, donation, reflexive conversion, *epoche*, imaginative variation, modalisation.

Table des matières

Introduction.....	2
Chapitre 1 : La parole vue	19
Chapitre 2 : L'épochè gracquienne.....	43
Chapitre 3 : L'incertitude ou « l'immensité des possibles ».....	66
Conclusion.....	93
Bibliographie.....	99
Annexes.....	vii
Annexe I : « Modes de perception ».....	viii
Annexe II : Les référents du substantif « œil ».....	ix
Annexe III : Découpage du récit <i>Au Château d'Argol</i>	xii

Remerciements

Je tiens d'abord et avant tout à remercier ma directrice de recherche, madame Lucie Bourassa, pour son aide, sa disponibilité, son écoute et ses précieux conseils qui ont toujours su approfondir mes réflexions.

J'aimerais également remercier ma mère Claire et mon conjoint Médéric (mon poète préféré!) pour leur patience, leur support et leur amour, qui m'ont permis d'enfin mettre un terme à ce projet qui me tenait à cœur!

Merci enfin à mes collègues et amis pour leurs nombreux encouragements!

INTRODUCTION

Je me sens beaucoup plus d'accord avec la conception unitive qui me semble être celle de Novalis : le monde est un, tout est en lui; de la vie banale aux sommets de l'art, il n'y a pas de rupture, mais épanouissement magique, qui tient à une inversion intime de l'attention, à une manière tout autre, tout autrement orientée, infiniment plus riche en harmoniques, d'écouter et de *regarder*.

- Julien GRACQ, *Entretiens* (propos recueillis par Jean CARRIÈRE)

On ne peut mettre en vue le monde pour celui qui refuse de remettre en cause ses représentations, mais on peut apprendre à voir à celui qui accepte de se laisser guider par les choses elles-mêmes.

- Emmanuel HOUSSET, *Husserl et l'énigme du monde*

Voir autrement. Présenter une ouverture sur le monde qui est suscitée par une *attention particulière du regard*. Apprendre à voir¹. Voilà certainement ce qui unit l'œuvre de Julien Gracq et le questionnement phénoménologique : « il faut regarder pour voir mais il ne suffit pas de regarder pour voir². » Pour Edmund Husserl, reconnu comme le « père fondateur » de la phénoménologie au début du XX^e siècle, il faut traverser le voile de nos présuppositions sur le monde en s'interrogeant sur la nature même de l'acte de perception; chez Julien Gracq, par l'entremise de la littérature, la perception va *plus loin* que l'attitude naturelle de percevoir.

Curieusement, cette idée d'un lien entre Julien Gracq et la phénoménologie n'a guère été explorée par la critique, sinon, à notre connaissance, dans un article de Patrick Née intitulé « Julien Gracq phénoménologue? », ainsi que, plus récemment, dans une étude de Maël Renouard qui a pour titre *L'œil et l'attente/ sur Julien Gracq*.

¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 18. : « Il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. »

² Maël RENOARD, *L'œil et l'attente/ sur Julien Gracq*, Chambéry, Éditions Comp'Act, 2003, p. 24.

Pour sa part, Née fait l'hypothèse que toute l'œuvre de Gracq « appelle » un souci qui s'apparente à celui du phénoménologue, même si le principal intéressé n'a jamais véritablement donné son point de vue sur la question. Le critique s'intéresse à la possible « sensibilité phénoménologique » de l'écrivain à travers ses essais, dont il compare quelques passages à des extraits du *Visible et de l'invisible* de Merleau-Ponty :

l'intuition phénoménologique gracquienne devrait abolir les frontières classiques du sujet et de l'objet, dans un *continuum* qui ne soit rien de moins que la double incarnation réciproque de l'un par l'autre, et dont [...] Merleau-Ponty, ne cesse de promouvoir la radicalité dans ce qu'il appelle génériquement « la chair »³.

Née cherche beaucoup plus à présenter certains liens « humains » entre Gracq et ses pairs intéressés par la phénoménologie (Suzanne Lilar, Gaston Bachelard ou Jean-Paul Sartre) qu'à interroger l'écriture gracquienne; ainsi cette hypothèse de l'incarnation ou de la « chair » gracquienne n'est qu'esquissée : « ce qui compte en effet, c'est moins la production de belles images, que l'immersion du corps du sujet dans le flux de l'objectal⁴. » Son article est plutôt court et n'approfondit pas la question de la « sensibilité phénoménologique » dans les œuvres de fiction gracquiennes; il conclut que la question « Julien Gracq phénoménologue? » mériterait d'être posée de nouveau, et propose d'ailleurs en ouverture cette citation provenant d'*Au Château d'Argol* : « mais la pente naturelle de ses goûts le poussait vers les philosophies plus concrètes [...] qui, prenant le monde comme à bras-le-corps et généreusement, [...] lui demandent sa vérité et son explication *totales* en le dénombant en ses parties composantes⁵ ».

³ Patrick NÉE, « Julien Gracq phénoménologue? », *Revue des lettres modernes (Julien Gracq 2/ un écrivain moderne)*, Paris, no.1157-1164, 1994, p. 170.

⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁵ Julien GRACQ cité par Patrick NÉE, *op.cit.*, p. 182.

De son côté, Maël Renouard traite de l'interrelation entre les thèmes du regard et de l'attente chez Gracq; pour mieux approfondir divers passages du corpus gracquien (principalement du *Rivage des Syrtes* et d'*Un Balcon en forêt*), il distingue les termes « regard » et « vision », en postulant que la vision met fin à l'attente du regard et le comble : « On dirait qu'il [le regard] s'achève en vision, qu'il s'épuise, sinon, à vouloir voir. Je vois enfin quand je cesse de regarder – d'attendre⁶. » Ainsi le récit gracquien forgé sur la thématique de l'attente forme-t-il une littérature du « vouloir voir ». Pour Renouard, le thème du regard chez Gracq est inévitablement relié à une notion temporelle d'attente de ce qui est à venir; il utilise la notion de « structure d'horizon » qu'il emprunte à Merleau-Ponty⁷ pour expliquer comment l'attente se transpose dans certaines descriptions de paysages gracquiens : « L'horizon trace le partage entre ce qui est vu et ce qui ne l'est pas mais pourra le devenir après un changement de point de vue : en un sens il délimite aussi le présent et l'avenir⁸. » Renouard parle également d'un « magnétisme » du regard, au centre de l'écriture gracquienne : « on choisit moins un point de vue qu'on est attiré par lui comme par une force dont nous ne sommes pas maîtres⁹. » Sans en être le sujet principal, la phénoménologie de Merleau-Ponty est omniprésente dans les réflexions de l'auteur de *L'œil et l'attente*; pourtant, Renouard ne justifie ou ne mentionne jamais clairement qu'il y aurait un lien à faire entre Gracq et la phénoménologie.

Enfin, dans un essai tout récemment réédité, Michel Murat affirme :

⁶ Maël RENOUARD, *op.cit.*, p. 10.

⁷ En réalité, la notion vient de Husserl : elle a ensuite été reprise par d'autres philosophes qui se sont réclamés de la phénoménologie, notamment Merleau-Ponty et Heidegger. Voir Michel COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 1989, p. 11-13 et 15-16.

⁸ Maël RENOUARD, *op.cit.*, p. 34.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

il y a chez Gracq une phénoménologie intuitive et comme irrévélée. On ne peut parler d'influence puisque Gracq refuse d'inscrire son œuvre dans une lignée philosophique précise, et que dans ce domaine sa culture reste diffuse. Certains thèmes de la phénoménologie ont pu néanmoins lui parvenir par Bachelard d'abord, puis par Suzanne Lilar [...] Quoi qu'il en soit, Gracq ignore Heidegger, mais reconnaît Hölderlin, dont il fait sien le souci d'habiter le monde en poète¹⁰.

Ce sont les thèmes du regard et de la perception qui dominent, à notre avis, ce « souci d'habiter le monde en poète », et surtout cette « phénoménologie intuitive et comme irrévélée » que l'on retrouve dans l'œuvre gracquienne. Indépendamment des critères qui distinguent le monde réel, objet de la phénoménologie, et le monde fictif présenté par l'œuvre littéraire, « *le point de vue sur le monde est à lui seul un monde*¹¹ »; un monde qui est celui de toute conscience et dont Husserl tente de déchiffrer le fonctionnement, un monde qui se trouve au centre de la spécificité de l'œuvre gracquienne :

il ne sert à rien d'objecter que le monde du roman est fictif – car le quasi-monde de la fiction est une variante du monde tout court, une épure qui en révèle les structures d'essence invariables. Une phénoménologie de la littérature ne repose, au fond, que sur une seule affirmation : « Toute œuvre authentique d'écriture est une évocation du monde en son essence » (Patočka, *L'écrivain, son objet*)¹²

D'un point de vue phénoménologique, Husserl rappelle que c'est l'objet étudié qui doit nous donner la méthode à utiliser pour s'en approcher, et non l'inverse : « la vraie méthode est commandée par la nature des objets de la recherche et non par nos préjugés et nos anticipations¹³. » Ainsi le philosophe

¹⁰ Michel MURAT, *L'Enchanteur réticent : essais sur Julien Gracq*, Paris, Librairie José Corti, 2004, p. 15.

¹¹ Maël RENOUEAU, *op.cit.*, p. 81. (Nous soulignons.)

¹² Claude ROMANO, *Le chant de la vie/ Phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005, p. 16.

¹³ Edmund HUSSERL, *La Philosophie comme science rigoureuse*, Paris, P.U.F., 2003, p. 40.

Claude Romano affirme-t-il en introduction de son ouvrage consacré à la phénoménologie de Faulkner :

Ce livre n'aurait jamais été écrit si le caractère phénoménologique de ces romans ne nous avait, en quelque sorte, « sauté aux yeux », s'il n'avait imposé à notre regard sa force de loi et d'évidence. En régime phénoménologique, ce n'est pas nous (le phénoménologue) qui appliquons de l'extérieur une méthode à l'objet, c'est plutôt l'objet qui doit nous prescrire sa méthode [...] – le mode d'accès qui lui est approprié¹⁴.

Même s'il est bien différent de ce que relève Romano à travers l'œuvre de Faulkner, le « caractère phénoménologique » de l'œuvre de Gracq nous a également « sauté aux yeux ». Nous aurions pu dégager, en premier lieu, une isotopie de la perception où l'on retrouverait des passages mettant en évidence le thème du regard, mais cela aurait été réducteur de notre part; en effet, en « régime phénoménologique », c'est un peu comme si tout le texte d'*Au Château d'Argol*, le tout premier récit (1938) de Julien Gracq, participait d'une isotopie de la perception parce que

ce que l'on suit, lisant un texte, n'est pas qu'une suite de mots, un parcours narratif ou quelque itinéraire réel ou imaginaire dans l'espace et le temps, mais un *regard* aussi, et toute une activité sensorielle et perceptuelle attribuable aux personnages, bien sûr, mais au narrateur et à l'énonciateur également, qui s'imprime et laisse d'ineffaçables traces sur tout ce que l'on voit et peut se représenter mentalement¹⁵.

En d'autres termes (ceux de Patrick Née), « le sujet imaginant n'[est] pas séparé du sujet percevant¹⁶ ». C'est dans cette optique que nous aimerions poursuivre les réflexions déjà entamées par Patrick Née, Maël Renouard et Michel Murat, qui voient une « phénoménologie intuitive et comme irrévélee » au centre du corpus gracquien.

¹⁴ Claude ROMANO, *op.cit.*, p. 18.

¹⁵ Pierre OUELLET, *Voir et savoir/ La perception des univers du discours*, Cadiac, Éditions Balzac, 1992, p. 173.

¹⁶ Patrick NÉE, *op.cit.*, p. 170.

LA PERCEPTION EN PHÉNOMÉNOLOGIE

Qu'est-ce que percevoir? Voyons d'abord ce que le phénoménologue répond à cette question. La phénoménologie, écrit Husserl, est une « science de l'expérience »; elle nous invite à laisser tomber nos préjugés et notre appréhension courante et naturelle du monde qui nous entoure. C'est avant tout notre conscience, nous rappelle Husserl, qui nous permet d'expérimenter; ainsi, le principal objet de la phénoménologie est de rechercher « le mode d'exister propre à toute conscience¹⁷ ». Pour le phénoménologue, toute conscience « existe » par la « relation intentionnelle »; cette intentionnalité, c'est la « corrélation¹⁸ entre l'objet et la façon dont il se donne au sujet¹⁹ », ou encore « l'unité du mouvement par lequel l'homme vise le monde et du mouvement par lequel le monde s'annonce à l'homme²⁰ », c'est, en gros, ce qui distingue le psychique du physique. En d'autres termes, pour Husserl, l'intentionnalité est le « caractère distinctif de la conscience²¹ » et l'intention, « le caractère essentiel à toute conscience d'être toujours orientée vers un objet, présent ou possible²² »; ce qui se produit à la base, lorsqu'il y a « expérimentation d'un monde », c'est une conscience qui vise quelque chose, et maladroitement, pourrions-nous dire, un « rapport sujet/objet »²³.

Pour la phénoménologie, c'est la perception qui permet véritablement notre accès privilégié à l'expérimentation du monde. Par ailleurs, puisque nous ne

¹⁷ Jean-Toussaint DESANTI, *Réflexions sur le temps/ Variations philosophiques 1* [conversations avec Dominique-Antoine Grisoni], Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1992, p. 133.

¹⁸ Corrélation : rapport entre deux phénomènes qui varient en fonction l'un de l'autre. (Définition provenant du *Petit Robert*.)

¹⁹ Emmanuel HOUSSET, *Husserl et l'énigme du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ Jean-Toussaint DESANTI, *Introduction à la phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 169.

²² *Ibid.*

²³ Nous réduisons la relation perceptive phénoménologie à un « rapport sujet/objet » pour les besoins de notre analyse littéraire, où les précisions noético-noématisées ne feraient que complexifier inutilement notre propos.

pouvons expérimenter qu'à l'aide de notre sens perceptif, nous n'avons jamais accès aux « choses » en tant que telles mais plutôt à une quantité indéfinie de *phénomènes*; « le *phénomène* signifie en ce sens la *manifestation de l'étant*, le fait que les choses non seulement sont, mais sont manifestes²⁴. » Le phénomène « désigne l'apparaître où l'étant lui-même se donne²⁵ »; ce sont ces innombrables « phénomènes », ce que les choses montrent ou révèlent qui constituent, toujours selon Husserl, « ce qui apparaît ». Marc Richir explique ainsi le phénomène husserlien :

ce serait comme si je retrouvais du psychologique dans le monde, posé comme une couche abstraite sur le monde [...] il y a les objets bruts, ils sont déjà là tout découpés, tout prêts (c'est ce qu'on voit dans les manuels de psychologie); ils ont néanmoins un certain sens perceptif, et cela parce que l'objet lui-même est élaboré dans l'intentionnalité selon ce sens perceptif, qui est en fait posé à même l'objet, comme une couche psychologique ou immatérielle. Donc ce serait une espèce de beurre invisible sur une tartine bien apparente, et, au fond, la phénoménologie se bornerait à le constater et le décrire²⁶.

Cette vulgarisation illustre bien comment la phénoménologie conçoit son questionnement sur la perception; en fait, c'est comme si, par le biais de sa réflexion sur le fonctionnement de la conscience, elle constatait qu'il y a un « sens perceptif posé à même l'objet », « du psychologique posé comme une couche abstraite sur le monde », une sorte de « beurre invisible sur une tartine bien apparente », qu'il nous est possible de repérer et de décrire, si l'on fait subir à notre regard ou à notre pensée un changement d'*attitude*.

Pour avoir accès au rapport sujet/objet qui existe à travers l'acte de perception (rappelons que la phénoménologie utilise à cet égard l'expression plus

²⁴ Jan PATOČKA, *Platon et l'Europe*, Orne, Éditions Verdier, 1983, p. 24.

²⁵ Emmanuel HOUSSET, *op.cit.*, p. 263.

²⁶ Marc RICHIR, « Qu'est-ce qu'un phénomène? », *Les Études philosophiques*, Paris, P.U.F., oct-déc., 1998, p. 444-445.

précise – et plus complexe – de « corrélation noético-noématique »), au fonctionnement propre à la relation intentionnelle et aux « phénomènes d'être » qui seraient posés « comme une couche abstraite sur le monde », le phénoménologue invente une méthode, une « mise à distance réflexive²⁷ » et une « entrée dans le regard²⁸ ». qu'il nomme la réduction phénoménologique. Esquissée dans ses grandes lignes et, malheureusement, rarement illustrée par des exemples concrets dans les écrits husserliens, la réduction phénoménologique consiste en trois étapes ou prises de conscience – la conversion réflexive, l'*epochè* et la variation eidétique – auxquelles le philosophe doit s'exercer, et dont les résultats peuvent ensuite être communiqués par une forme particulière de « description ». La réduction phénoménologique est un outil qui permet à Husserl d'approfondir son questionnement sur la perception; grâce à elle, le phénoménologue « "tourn[e] le regard vers la chose qui est là et qui ne se confond pas avec lui", "la *maint[ient]*, dans cette distinction fixe sous le regard" et "se *m[eut]* dans les modes de paraître de la chose qui, elle, demeure à disposition comme unité de ces modes²⁹" » :

Dans le regard immanent qui suit le flux des phénomènes, nous allons de phénomène en phénomène (chacun formant une unité au sein du flux, chacun saisi lui-même dans le courant de ce flux) et nous ne rencontrons jamais rien d'autre que des phénomènes. Le phénomène, qui fait l'objet du regard, et la chose, qui fait l'objet de l'expérience, n'entrent en rapport qu'après que le regard immanent et l'expérience des choses sont parvenus à une synthèse³⁰.

L'idée de synthèse implique pour le phénoménologue que « le moment actuel n'est jamais ponctuel »; la perception dépend de « moments absents », d'instances autres que l'« ici-maintenant » (qui n'existe pas à proprement parler) :

²⁷ Jean-Toussaint DESANTI, *op.cit.*, p. 122.

²⁸ Marc RICHIR, *op.cit.*, p. 437.

²⁹ Jean-Toussaint DESANTI, *op.cit.*, p. 118.

³⁰ Edmund HUSSERL, *op.cit.*, p. 46.

Ceci que voici, ce qui se montre en tant que présent, me montre aussi autre chose, quelque chose qui ne m'est pas directement présent mais qui indubitablement est là, qui est en quelque sorte indiqué là à l'intérieur de ce qui m'est présent. *Le non-présent aussi se montre* avec l'indice « là ». Il nous est impossible de dire jusqu'où s'étend cette manifestation *indirecte*³¹.

Pour former la totalité que constitue le « présent vivant », la conscience *synthétise* le « présent de la perception au sens strict », l'ici-maintenant, avec un « souvenir immédiat » (la rétention, le « tout juste passé ») et une anticipation (la protention, l'« attente »), ce qui fait en sorte qu'il existe une *temporalité propre à l'apparaître et à la perception*, temporalité sans laquelle il serait impossible de saisir l'objet qui se manifeste à travers un « flux de vécus » comme étant « un ». L'expérience est une synthèse, mais la temporalité interne de la conscience est également *structurée* grâce à cette synthèse, qui ordonne le flux des vécus. La perception ne donne accès aux choses que sous un certain angle, mais la conscience sait que des choses qui ne sont pas données participent de ce qui est donné (c'est ce qu'Husserl nomme « l'apprésentation »), parce qu'elle unit inmanquablement et spontanément un ici-maintenant avec une « partie du passé enracinée dans le présent » (rétention) et « l'attente d'une certaine progression » (protention); en somme, l'activité synthétique de l'ego transcendantal explique comment un objet s'avère être un « objet qui dure », et comment un « je » ou un ego peut se percevoir comme ayant une identité, être un « je qui dure ».

UNE « PHÉNOMÉNOLOGIE » DU CHÂTEAU D'ARGOL DE JULIEN GRACQ : NOTRE MÉTHODE D'ANALYSE LITTÉRAIRE

Comment peut-on parler d'une phénoménologie d'un auteur ou d'une œuvre littéraire? Tout d'abord, il nous faut rappeler que la phénoménologie est un courant

³¹ Jan PATOČKA, *op.cit.*, p. 26.

philosophique qui se demande « comment une théorie est-elle possible en général »; son objet n'est pas de faire des « analyses phénoménologiques » :

la phénoménologie est fondamentalement une méthode, une façon d'interroger le monde à partir de lui-même. La source de la pensée, le lieu de l'étonnement, est ici l'apparaître même du monde, ou *ce que signifie apparaître pour le monde*, et c'est pourquoi être phénoménologue ne consiste pas à adhérer à une doctrine, mais à *apprendre à voir en se laissant guider par le monde lui-même*³².

En d'autres termes, la phénoménologie ne peut pas nous dicter comment aborder l'œuvre gracquienne d'un point de vue « phénoménologique »; par contre, selon ce que nous dit Husserl, Gracq est effectivement « phénoménologue » si ses œuvres sont porteuses de cette sensibilité à « ce que signifie apparaître pour le monde » et à « apprendre à voir en se laissant guider par le monde lui-même ».

Il n'existe pas vraiment de méthode d'analyse littéraire dont l'objet est de soulever la sensibilité phénoménologique d'un auteur et de toute manière, la présence de la phénoménologie pourrait être de nature bien différente dans les écrits d'un auteur à un autre. Par ailleurs, de nombreuses approches s'inspirent de la phénoménologie à divers niveaux; nous n'avons qu'à penser aux travaux sur la sensation dans la critique thématique de Jean-Pierre Richard, à la phénoménologie de la lecture de Wolfgang Iser, à la phénoménologie de l'expérience esthétique de Mikel Dufrenne, ou encore à l'eidétique de la lecture de Roman Ingarden (pour ne donner que quelques exemples). Si notre travail ne s'est pas arrêté à l'application de l'une de ces approches littéraires inspirées de la phénoménologie, c'est que nous avons cru à une méthode « inversée », où nous espérons que le texte gracquien nous dicte « en ses propres mots » comment faire surgir sa sensibilité phénoménologique.

³² Emmanuel HOUSSET, *op.cit.*, p. 14-15. (Nous soulignons.)

Plusieurs raisons nous permettent de définir notre travail comme étant une « phénoménologie du récit *Au Château d'Argol* ». Tout d'abord, notre méthode d'analyse littéraire soulève les traces de l'attitude phénoménologique dans le texte gracquien; au cours de notre étude, nous observons dans l'intérêt de Gracq pour la perception et le regard, des passages dont la *thématique* fait penser aux diverses étapes de la réduction phénoménologique (le premier chapitre traitera à cet effet de la conversion réflexive, le second de l'*epochè* et le troisième de la variation eidétique ou imaginaire). Ensuite, notre approche littéraire est inspirée de cette même attitude phénoménologique; comme la phénoménologie invite à « se voir en tant que relation envers un objet³³ » et que le récit qui se trouve devant nos yeux de lecteurs appartient en tant qu'objet à l' « apparaître même du monde » auquel s'intéresse la phénoménologie, l'attitude phénoménologique peut nous révéler une façon toute particulière d'aborder l'œuvre littéraire, c'est-à-dire comme un texte qui *s'offre à notre sens de la perception*. Cela signifie qu'en plus de retrouver la conversion réflexive, l'*epochè* et la variation eidétique comme thèmes dans *Au Château d'Argol*, nous traitons également de ces moments de la réduction comme de manières dont l'œuvre gracquienne s'offre à la perception de son lecteur ou de son interprète.

Notre phénoménologie du récit *Au Château d'Argol* est en outre complétée par des analyses basées sur les travaux de Pierre Ouellet, pour qui une proposition est une « image » qui « montre » son sens à défaut de le dire : « le sens *se montre* dans la forme d'une proposition [...] l'événement ne se représente dans une proposition qu'à travers une manière particulière de le voir ou de l'envisager

³³ « Ainsi, la réduction phénoménologique produit-elle une sorte de dédoublement du moi : le spectateur transcendantal se pose face à lui-même, se regarde et s'observe aussi comme le moi qui, auparavant, s'abandonnait au monde, découvre en soi, à titre de *cogitatum* [la pensée], lui-même en tant qu'homme, de même qu'il découvre, à travers les *cogitationes* [les pensées] corrélatives, la vie et l'être transcendants qui constituent l'ensemble de ce qui est mondain. » (Edmund HUSSERL, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, Paris, P.U.F., 2003, p. 15.)

mentalement³⁴ ». Dans son ouvrage intitulé *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Ouellet propose une méthode inspirée de la phénoménologie qui explique comment notre conscience vit, perçoit et expérimente le texte littéraire; la littérature y est replacée dans ce qui fait d'elle une expérience « cognitivo-perceptive ». En revisitant les thèses déjà existantes sur l'iconicité du langage, l'auteur de *Voir et savoir* cherche à approfondir la question de la « situation énonciative³⁵ » (« constituée des sujets de l'énonciation et de l'espace-temps déictique qui la supporte »), qui « agit comme *médiatrice* entre le domaine de l'événement et de domaine de l'énoncé ou, plus précisément, entre l'événement tel qu'il peut être énoncé et l'énoncé tel qu'il peut représenter un événement³⁶. » Dans sa construction du récit, tout écrivain choisit consciemment ou inconsciemment une façon de *représenter* les événements de la diégèse, et « toute représentation, comme le démontre son expression linguistique, consiste à la fois en un *état de choses représenté* et en une *manière de le représenter*³⁷ »; c'est au niveau de cette « situation énonciative » que

le sujet énonciateur [peut] interv[enir] à la fois dans la sélection des formes linguistiques permettant l'expression de la scène et dans le choix de l'ordre linéaire selon lequel se présenteront ces formes – choix qui déterminera diverses façons de *voir* ou de *considérer* le procès ou l'événement décrit par l'énoncé, en rapport avec l'effet que l'énonciateur cherche à produire sur son allocutaire³⁸.

Cette perspective phénoménologique du texte littéraire et narratif nous amène à nous interroger sur les « divers modes de perceptions » (au premier chapitre), sur le « choix de l'ordre linéaire selon lequel se présentent les formes linguistiques » (au deuxième chapitre) et sur la question de la modalisation (au troisième chapitre)

³⁴ Pierre OUELLET, *op.cit.*, p. 93-94.

³⁵ *Ibid.*, p. 102.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 94.

³⁸ *Ibid.*, p. 103.

dans le texte gracquien, mais aussi à considérer plus globalement le texte d'*Au Château d'Argol* comme un discours contenant les traces d'une activité perceptive : « On ne représente pas des faits mais des *perceptions* de faits³⁹. » Une phénoménologie de cette œuvre de Julien Gracq consiste, à notre avis, non seulement en un repérage des thèmes du regard et de la perception, mais aussi et surtout en une analyse des différentes *relations perceptives*, des divers rapports « sujet/objet » qui interviennent dans le récit. La définition phénoménologique de la perception, nous l'avons vu, est indissociable de la notion d'intentionnalité, de relation intentionnelle, d'un rapport « sujet/objet » que nous nommons également « relation perceptive », parce qu'à l'origine de tout acte de perception. D'un point de vue phénoménologique, cette relation perceptive ou « l'interaction qui survient entre un sujet qui perçoit et l'objet qui est observé » est à la fois présente à plusieurs « niveaux du texte », parce que plusieurs sujets percevant ou observant, constamment en interaction, sont impliqués dans notre expérience du récit :

le texte de fiction ne représente pas le monde réel ou un monde possible, mais une expérience cognitivo-perceptive, qui a son double pôle dans les objets, réels ou fictifs, qui sont toujours nécessairement perçus, conçus, imaginés, rêvés, ou sentis par des sujets, et dans ces sujets eux-mêmes, acteurs, narrateurs, énonciateurs et lecteurs, qui en font l'expérience à chacun des niveaux du texte : de la diégèse, de la narration, de l'énonciation ou de l'interprétation comme telle, c'est-à-dire la lecture⁴⁰.

Il n'est pas toujours possible de classer un élément d'analyse à un seul « niveau du texte » (diégèse, narration, énonciation ou interprétation) ou de l'attribuer à un seul de ces sujets percevant (acteur, narrateur, énonciateur ou lecteur). Dans nos trois chapitres, nous analysons à la fois une relation perceptive ou un « rapport

³⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 226.

sujet/objet » plus « diégétique⁴¹ » (à travers la « substance de l'*histoire*⁴² »), où les personnages observent leur monde référentiel, mais aussi la relation perceptive impliquant le lecteur du texte face à l'objet que consiste l'œuvre littéraire (« dans les formes et la substance du *discours*⁴³ »). Souvent, par ailleurs, il n'est pas possible de distinguer aussi facilement « qui perçoit »; la relation perceptive devient alors tout simplement l'œuvre d'une « instance perceptive » à travers la *narration* du récit. Cette distinction entre les diverses relations perceptives qui interagissent au centre de l'expérience littéraire, même si elle n'est pas toujours nette, nous est fort utile; c'est en effectuant cette scission que l'on pourra voir comment Gracq ne crée pas nécessairement des « personnages phénoménologiques », mais propose pourtant à son lecteur (nous lions le plan du discursif, de l'énonciation, à celui de l'interprète, du lecteur) une expérience phénoménologique.

Dans un premier chapitre, nous traitons de « la parole *vue* », c'est-à-dire la manière dont Gracq rapporte les dialogues entre ses personnages, mais aussi comment il nous interpelle en nous *donnant à voir* leur parole intérieure; nous expliquerons pourquoi ces diverses formes de représentation de la « parole » (« expression verbale de la pensée », « élément de langage parlé, articulé⁴⁴ ») dans le récit deviennent, pour nous, un *phénomène de la conversation*, mais rappellent aussi une sorte de conversion réflexive. Le regard occupe une place si importante dans le premier récit gracquien, que dans le chapitre central intitulé « Le Bain », Albert, Herminien et Heide ne peuvent communiquer autrement que par l'échange de perceptions.

⁴¹ « Diégèse est synonyme d'*histoire* au sens de « signifié ou contenu narratif », par contraste avec le *récit*, qui désigne « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même », et la *narration*, qui est « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. » (Gérard GENETTE cité par Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, 1993, p. 15.)

⁴² Pierre OUELLET, *op.cit.*, p. 251.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Ces définitions proviennent du *Petit Robert*.

Dans un second chapitre, nous posons l'hypothèse de l'« *epochè* gracquienne ». L'*epochè* phénoménologique est le moment clé de la réduction phénoménologique, celui qui permet au philosophe de faire ressortir l'intentionnalité, mais aussi l'essence du sujet et de l'objet qui forment la relation perceptive. Suivant l'hypothèse d'une *epochè* « gracquienne », nous examinerons tour à tour les particularités du sujet percevant et de l'objet observé dans *Au Château d'Argol*, pour montrer comment cette *epochè* gracquienne, par l'entremise de la fiction, déjoue les règles habituelles de la relation perceptive, grâce entre autres aux « perceptions pures » et à l'apparente « imposition des objets », et joue un rôle primordial dans l'intrigue du récit.

Dans un troisième et dernier chapitre, nous faisons un retour sur les chapitres précédents pour montrer comment le *phénomène de la conversation*, le caractère indéfini des « perceptions pures » et l'*epochè* gracquienne contribuent à créer le « climat d'incertitude » dans lequel baigne tout le récit d'*Au Château d'Argol*. Nous verrons comment, par une écriture qui ne cesse de révéler l'apparaître même dans lequel elle évolue (avec l'aide de la modalisation et de particulières « variations eidétiques »), ce climat d'incertitude devient porteur d'une phénoménologie de l'« immensité des possibles ». L'omniprésente « semblance d'être » du texte gracquien crée un récit qui se *donne à voir* dans sa constante *mise en scène*.

Guidées par ce que l'objet, ici le texte d'*Au Château d'Argol*, nous offre, nous posons deux hypothèses de départ, qui postulent que ce récit gracquien serait bel et bien porteur d'une sensibilité phénoménologique : premièrement, la manière dont Gracq construit son « monde fictif » se rapproche de celle qu'emploie Husserl pour comprendre comment la conscience perçoit le « monde réel »; deuxièmement, Gracq nous présente un monde fictif de « phénomènes » vus en tant que

« phénomènes », un monde caractérisé par l'« apparaître ». Ce sont ces deux hypothèses que les pages qui suivent tenteront de vérifier ou de réfuter.

Chapitre 1
LA PAROLE VUE .

Si la parole, « l'expression verbale de la pensée », peut s'adresser à autrui, elle peut également être l'objet d'un discours que l'on adresse à soi-même. Dans l'œuvre littéraire, il existe plusieurs façons de « rapporter » la parole des personnages : on utilise le dialogue pour transmettre les propos que les protagonistes tiennent entre eux; au théâtre, le monologue ou encore le soliloque met en discours la pensée d'un personnage qui parle seul. Nous savons pourtant que la parole ou « ce qui est dit » est souvent bien insuffisante pour traduire entièrement « ce qui est exprimé »; à cet effet, la pièce de théâtre, par exemple, utilise à bon escient les didascalies, « indications de jeu » qui deviennent indispensables pour *donner à voir* le discours qu'un personnage tient à un autre ou à lui-même.

Dans le récit *Au Château d'Argol*, la parole est bien moins « rapportée » qu'elle n'est *vue*. Aussi, dans ce premier chapitre, nous nous intéresserons tour à tour au *phénomène de la conversation*, à la communication par les regards et à la représentation imagée du monologue intérieur chez Gracq. Le mot « phénomène » est ici porteur d'au moins deux significations différentes. Dans un premier temps, il prend sa définition phénoménologique et désigne « l'apparaître où l'étant lui-même se donne¹ », le fait que les choses soient manifestes. Étroitement liée à la réduction phénoménologique, cette définition du phénomène signifie, en d'autres termes, que dans le récit gracquien, les propos échangés entre les protagonistes sont souvent « mis entre parenthèses », pour laisser place à leur manifestation, à ce qui en est perçu. Dans un deuxième temps, le mot « phénomène » dépasse sa signification phénoménologique, parce que dans le récit gracquien, il désigne également un « événement anormal ou surprenant ». Le *phénomène de la conversation* remet à la surface cette étrange chimie unissant les personnages d'Albert et d'Herminien, et qui

¹ Emmanuel HOUSSET, *op.cit.*, p. 263.

subit de nouveaux bouleversements lorsque Heide se joint à eux à Argol. En outre, alors que les propos échangés entre les personnages d'Albert, d'Herminien et de Heide ne sont pas « accessibles » au lecteur du *Château d'Argol*, ce sont les perceptions et les regards qui semblent dominer la communication entre les protagonistes; nous verrons à cet égard que le chapitre central du récit intitulé « Le Bain » laisse une place toute particulière à la « communication par le regard » entre les personnages. Ce rôle particulier donné au regard et à la perception se répercute également dans la *représentation imagée* de la parole intérieure dans l'œuvre de Gracq; la « prise de conscience » d'Albert est beaucoup plus formée d' « images » que de « paroles adressées à soi-même », et il arrive même que le protagoniste soit pris au jeu de l' « incroyable vigueur de ses perceptions », que son propre langage intérieur prenne vie totalement hors de son contrôle.

LE PHÉNOMÈNE DE LA CONVERSATION

Au Château d'Argol, c'est tout d'abord l'arrivée d'un personnage du nom d'Albert dans un nouveau manoir qu'il vient tout juste de se procurer. Le premier chapitre intitulé « Argol » nous donne un premier aperçu de ce bâtiment aux allures intrigantes, localisé dans une contrée tout aussi mystérieuse. Il fait aussi une présentation du principal protagoniste de l'histoire, philosophe en herbe, fasciné par la réflexion et la pensée : « Le démon de la connaissance s'était déjà rendu maître de toutes les forces de cet esprit² ». Cet intérêt pour la philosophie et le déchiffrement, Albert le partage avec le personnage d'Herminien, que nous rencontrons dès le troisième chapitre, et avec qui il entretient, nous dit-on, « une *union* nécessaire que ce livre entre autres buts ne saurait avoir que celui de finalement élucider » (p. 46). Avant même qu'Albert reçoive la visite d'Herminien et

² Julien GRACQ, *Au Château d'Argol*, Paris, Librairie José Corti, 1938, p. 16. (Les prochaines citations provenant de cet ouvrage seront notées entre parenthèses.)

de Heide au manoir d'Argol, la relation entre Albert et Herminien est décrite à travers le souvenir de leurs conversations ; leurs nombreux entretiens ont su révéler entre eux une importante « complicité » (p. 44), un « magnétisme humain et avide » (p. 42) mais aussi et surtout, une « faculté de double vue » :

De longues et subtiles conversations poursuivies souvent jusqu'à l'aube, dans une chambre haute d'étudiant dont la lumière brillait comme une étoile attardée au-dessus des rues, dans une auberge de campagne où la fatigue les avait jetés au milieu d'une incohérente promenade à travers champs, et où chacun d'eux, avec une bonne foi entière, essayait d'approcher avec vérité sa nature la plus secrète dans une sorte de confession dialoguée où l'esprit cherchait sans cesse, pour prendre son élan, l'appui d'un autre esprit attentif et compréhensible, rendaient alors au souvenir d'Albert le sentiment imminent de cette faculté de double vue³. (p. 42)

Il existe entre Albert et Herminien, et surtout dans leurs échanges philosophiques, dans leurs « longues et subtiles conversations », quelque chose qui dépasse les règles de la chimie et de la physique et qui permet d' « accumuler de l'énergie électrique » comme une « charge humaine en suspens » ; cette « faculté de double vue », c'est aussi un « condensateur humain » (p. 45) :

Tant de goûts étranges mis en commun, [...] de signaux faits d'une inflexion de voix trop de fois échangée [...], avaient fini par faire flotter entre eux une atmosphère dangereuse, enivrante et vibratile, qui se dissipait et renaissait à leur contact comme si l'on eût écarté ou rapproché les lames d'un condensateur électrique. Placé au centre de ce foyer humain, tout objet apparaissait alors dans une menaçante et nouvelle lumière : le retentissement de la parole, l'éclair de la beauté y engendraient des vibrations anormales et prolongées, comme si la proximité de cette charge humaine en suspens, pesante et immobile, eût porté alors tout phénomène à sa puissance extrême d'explosion, à ses conséquences les plus immédiatement délirantes⁴. (p. 44-45)

L'« atmosphère dangereuse, enivrante et vibratile, qui se dissip[e] et rena[ît] à leur contact » n'est évidemment pas dissociée du « retentissement de la parole » ; c'est

³ Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

principalement grâce à leurs conversations et à leurs entretiens qu'Albert et Herminien « engendr[ent] des vibrations anormales et prolongées ». À partir du troisième chapitre intitulé « Heide », où Herminien et Heide arrivent au manoir d'Argol, les premiers véritables échanges entre les trois protagonistes ont lieu. C'est Heide qui se retrouve alors « au centre de ce foyer humain » qui dépasse la physique optique par cette faculté de « double vue » et de « double réflecteur⁵ » :

[...] et peut-être en étaient-ils venus déjà au point où ils ne pouvaient *plus* faire un butin qu'ils n'amenassent à leur commun repaire, où ils ne pouvaient *voir* de leurs yeux aucune chose humaine qu'ils eussent alors pénétrée comme un cristal vide, si l'Autre ne lui eût prêté l'écran de sa redoutable et intime hostilité. (p. 45)

S'il existe déjà quelque chose de phénoménal, d' « anormal et de surprenant » dans les premières descriptions de la relation entre les personnages d'Albert et d'Herminien, cette « union » particulière prend vraiment tout son sens à travers le *phénomène de la conversation*.

Hormis la seule fois où l'on surprend Albert à prononcer les mots « Jamais plus » (p. 176) au tout dernier chapitre, le récit d'*Au Château d'Argol* ne contient aucune utilisation des guillemets, aucun dialogue⁶ au sens habituel du terme. Cette caractéristique était bien involontaire de la part de l'auteur; dans sa notice des *Œuvres complètes* de Gracq, Bernhild Boie insiste sur le fait que le récit d'*Au Château d'Argol* est tout simplement exempt de dialogues parce qu'à l'époque, Gracq ne savait pas en faire⁷! Et pourtant, l'absence de dialogues (et non d'échanges entre les personnages), même si elle n'était pas désirée au départ, confère au récit un statut phénoménal tout particulier; les propos verbaux des

⁵ « Appareil destiné à réfléchir (les ondes lumineuses, calorifiques), au moyen de miroirs, de surfaces prismatiques. » (Cette définition provient du *Petit Robert*.)

⁶ « Ensemble des paroles qu'échangent les personnages d'une pièce de théâtre, d'un film, d'un récit; manière dont l'auteur fait parler ses personnages. » (Cette définition provient du *Petit Robert*.)

⁷ Voir Julien GRACQ, *Œuvres complètes vol.1*, Paris, Gallimard, 1989, p. 1131.

protagonistes sont comme « mis entre parenthèses », laissés de côté un moment pour plutôt faire ressortir l'essence de la discussion, le *phénomène* de la conversation. Les protagonistes du récit conversent effectivement entre eux; les premiers échanges entre Albert, Herminien et Heide font d'ailleurs l'objet de tout le troisième chapitre, mais au lieu que leurs paroles soient rapportées dans la forme traditionnelle du dialogue, elles sont vues ou perçues. Prenons par exemple le moment où Albert et Herminien discutent pour la première fois, à Argol :

Herminien et lui s'abordèrent de la façon la plus convenable. [...] Pendant qu'ils échangeaient de brefs compliments, en des phrases à desseins vides et singulièrement inexpressives, un troisième personnage fixait sur lui sans effort tout l'intérêt d'une scène dont la banalité parut être à l'instant formellement exclue. (p. 56)

Cette manière de « rapporter⁸ » les dialogues entre les personnages constitue en fait un bel exemple de « discours narrativisé » qui, contrairement au « discours direct » (où seraient présentés les dialogues entre les personnages), « se contente d'indiquer qu'il y a eu un acte d'énonciation⁹. » Le lecteur d'*Au Château d'Argol* n'a pas accès à ces « brefs compliments » ou à ces « phrases à desseins vides et singulièrement inexpressives », mais simplement à leur description, à la vue de ce qui les entoure, à leur *mise en scène*. En effet, pour utiliser une métaphore théâtrale, c'est comme si Gracq avait remplacé les dialogues par un discours jouant le *rôle* qui est habituellement attribué aux didascalies, c'est-à-dire celui de donner à voir le contexte ou les précisions de jeu qui clarifient ou caractérisent les dialogues. Ainsi ne retrouve-t-on jamais chez Gracq d'exclamation comme « Dieu du Ciel! » ou de confession comme « ne lui dis pas, c'est un secret... »; sans savoir *ce qui est dit*,

⁸ Dominique MAINGUENEAU, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003, p. 115 : « [discours rapporté:] les divers modes de représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation. »

⁹ *Ibid.*, p. 119.

nous avons par contre constamment accès à *la manière* dont la parole est exprimée, avec quel timbre, intensité ou ton de voix¹⁰ :

Ils parcoururent avec lenteur les salles du château, dont Albert put alors déceler un remarquable privilège, car les dimensions des salles, insolites et toujours variées, commandaient par une déroutante acoustique le ton des voix des interlocuteurs, et la conversation, gaie et enjouée dans les salles claires que le soleil emplissait, devait à la résonance métallique des dalles de cuivre une sonorité rapide et divisée comme un choc d'armes, et s'abaissait dans le salon, étouffée par la pénombre et l'altitude des voûtes, à un murmure presque indistinct et intensément musical. (p. 58)

Sans jamais être révélée, la nature des propos des protagonistes semble même modulée ou influencée par la dimension des salles et l'acoustique du château d'Argol qui la « command[ent] ». Plus encore, cette relation toute particulière unissant Albert et Herminien réapparaît avec encore plus de vigueur alors que le « troisième personnage » de Heide se joint à la « scène » de leur « conversation agile » (p. 60) :

Pour Albert et Herminien, des liens en tout état de cause *inqualifiables*, et contre lesquels le lecteur est suffisamment prévenu, ressuscitaient de leur rencontre nouvelle avec une rapidité et une violence d'autant plus grande qu'un théâtre propre à provoquer toutes sortes d'impressions nerveuses lui prêtait sa dangereuse complicité. (p. 60)

Prenant part au « bouleversant théâtre » (p. 63) des échanges entre Albert et Herminien, Heide comme *vue dialoguant* se retrouve au centre de leur « double réflecteur » (p. 45), de cette « charge humaine en suspens » :

Cependant qu'ils s'asseyaient autour de la massive table de cuivre, la conversation prit un tour à chaque instant plus rapide et plus profond. Heide put y donner les preuves, non seulement d'une très surprenante culture, mais encore d'un *savoir* étendu dont Albert s'étonna.[...] Telle elle demeurait au milieu des propos les plus dangereux et les plus libres : – haute, inaccessible, redoutable – et quelque passion qu'elle apportât à

¹⁰ « [...] l'intention cachée dans telle emphase à dessein plaisante, la prononciation onduleuse de telle voyelle même leur devint significative » (p. 60)

s'expliquer et à se dévoiler elle-même sans nulle gêne aux yeux de ses interlocuteurs, son caractère n'en fit qu'apparaître à chaque instant plus parfaitement inconnaissable. (p. 58-59)

Au lieu de nous présenter les paroles, l'« expression verbale » de Heide, le narrateur se concentre plutôt sur le résumé de ce qu'elles provoquent; ainsi apprenons-nous que « la conversation prit un tour à chaque instant plus rapide et plus profond » ou encore que Heide « s'explique et se dévoile » avec « passion ». Mais ce « *savoir étendu* » de Heide, ses « propos » que l'on qualifie curieusement comme étant « les plus dangereux et les plus libres », nous n'y avons pas accès, nous n'en sommes pas témoins et nous ne pouvons pas les apprécier. Gabriel Bergounioux décrit l'expérience littéraire comme une expérience où « le lecteur [...] doit consentir dans sa lecture à l'abandon heureux de sa singularité et superposer à son discours mental celui que lui impose le livre¹¹ »; pourtant, nous remarquons qu'il y a quelque chose de bien particulier au « discours mental » que nous « impose » le récit gracquien : il ne veut pas que l'on entende mais plutôt que l'on voie.

Heide, placée au centre de la mystérieuse relation qui unit Albert et Herminien, est même décrite comme un catalyseur, c'est-à-dire (en chimie) la substance qui provoque, par sa seule présence, une catalyse, une « modification (surtout accélération) d'une réaction chimique sous l'effet d'une substance qui ne subit pas de modification elle-même¹² » :

Cependant le soleil en déclinant peu à peu inonda directement la salle de ses rayons presque horizontaux, couronna les cheveux blonds de Heide d'un nimbe doré, et lui prêta l'espace d'une seconde la toute-puissante importance que communique le *contre-jour* aux personnages d'une scène animée non moins qu'à ceux des gravures de Rembrandt – les yeux d'Albert et d'Herminien, attirés malgré eux par le foyer de cette féerie lumineuse, se croisèrent l'espace d'un éclair et se comprirent. // *y avait quelque chose de changé*. L'étrangeté de leur dialogue, qui s'était accéléré dans les dernières minutes jusqu'à prendre

¹¹ Gabriel BERGOUNIOUX, *Le Moyen de parler*, Lonrai, Éditions Verdier, 2004, p. 32.

¹² Définition provenant du *Petit Robert*.

un caractère de rapidité fantastique – la limpidité du mécanisme de leur esprit qui paraissait fonctionner sans effort à une vitesse quadruple, l'étincelante qualité des propos qui s'échangeaient sans répit et avaient semblé dévorer les heures de cette soirée comme une flamme avivée par un incessant courant d'oxygène, ils en prirent conscience avec une stupéfaction angoissée et les rapportèrent à leur véritable cause. L'effet de lumière auquel le soleil couchant les forçait alors à assister acquit à l'improviste sur leurs nerfs tendus une puissance concluante – comme sur les pèlerins d'Emmaüs le rayon de lumière dont Rembrandt a enveloppé son Christ – et Heide leur parut alors indiquée, mieux que n'eût pu le faire le doigt du destin, comme le principe de cette singulière altération de leurs rapports que seul pourrait faire saisir par analogie le phénomène désigné par les physiciens sous le nom de catalyse. (p. 61-62)

La présence de Heide, soulignée ici par un effet de lumière sur ses cheveux rappelant un tableau de Rembrandt, enclenche une réaction assez surprenante dans la « conscience » d'Albert et d'Herminien, qui semblent perdre le contrôle de leur propre pensée; ils sont « attirés malgré eux » par cette vision de Heide illuminée et le « mécanisme de leur esprit para[ît] fonctionner sans effort. » Le phénomène de la conversation entre les protagonistes d'*Au Château d'Argol* est intimement lié à la perception; si le dialogue y est vu, les modifications que subissent les propos des personnages sont aussi causées par la rencontre des regards : « les yeux d'Albert et d'Herminien, attirés malgré eux par le foyer de cette féerie lumineuse, se croisèrent l'espace d'un éclair et se comprirent. » Albert et Herminien réussissent à se « comprendre » par une simple communication visuelle, et la présence de Heide est directement reliée à « l'étrangeté de leur dialogue ». Heide agit effectivement comme le catalyseur de cette réaction entre Albert et Herminien, comme la responsable de « cette singulière altération de leurs rapports »; lorsque leurs yeux se croisent à la « féerie lumineuse » de ses cheveux blonds éclairés par le soleil couchant, leur dialogue « s'accélère [...] jusqu'à prendre un caractère de rapidité fantastique » et « la limpidité du mécanisme de leur esprit » atteint une « vitesse quadruple ». Heide semble bel et bien être l'« oxygène » alimentant la « flamme »

de « l'étincelante qualité des propos » entre Albert et Herminien. Notons au passage que le rôle particulier de Heide dans cet extrait, Albert et Herminien en « prirent conscience avec une stupéfaction angoissée »; le phénomène de la conversation dont il est question ici, cet « événement anormal ou surprenant » se produisant dans la relation unissant les protagonistes n'est pas un simple artifice de la description offerte au lecteur mais bien un élément clé de la diégèse et de l'histoire d'*Au Château d'Argol*.

À travers ce « phénomène de catalyse », les paroles échangées entre les protagonistes n'ont plus d'importance; ce qui compte, c'est l'effet qu'elles produisent. De même, plus tard dans le récit Herminien, alors qu'il devient obsédé par la relation d'Albert et de Heide, émet des propos qui nous échappent, que nous ne pouvons pas « entendre », pour tenter de garder Heide près de lui : « il projetait alors ses paroles comme les mailles d'un filet dont il eût voulu, d'une étreinte désespérée, envelopper celle qui lui semblait désormais séparée de lui par l'effet d'une malédiction atroce. » (p. 82) Le dialogue vu, la parole vue prend ainsi le dessus sur la nature des propos, parce qu'elle devient un phénomène qui dépasse le simple fait de rapporter ce qui est dit :

Le regard n'est pas l'auxiliaire du langage, il ne se porte pas à son secours quand les faiblesses de la parole s'avèrent, il tend plutôt à se substituer à lui, il le précède, il établit avant lui un rapport entre les êtres qui se passe de discours, qui se noue en deçà de l'énonciation : telle est chez Gracq, la puissance de l'œil¹³.

« LE BAIN »

Le cinquième chapitre d'*Au Château d'Argol* (qui en est également le chapitre central puisque le récit contient en tout dix chapitres), s'intitule « Le Bain »; dans ce court passage de neuf pages (p. 87-95), les trois protagonistes vont se baigner dans

¹³ Maël RENOARD, *op.cit.*, p. 97.

le golfe « dont on voyait du château scintiller les étendues liquides et éternellement vides. » (p. 87) Comme attirés par cet « éternel vide », Albert, Herminien et Heide nagent vers le large, emportés par la frénésie de l'événement. Ce chapitre décrit une expérience si intense pour les protagonistes, que non seulement les dialogues y sont encore une fois absents, mais aussi toute communication verbale, à l'exception de deux moments (rapportés au discours narrativisé) où se produisent des cris : « [...] leur prestigieuse migration, à laquelle ils s'encourageaient l'un l'autre par des cris exaltants » (p. 91), « Alors Herminien se *réveilla* avec un subit frisson, et un cri surprenant sortit de sa poitrine » (p. 93). Dans « Le bain », la perception prend une toute nouvelle importance; si ce chapitre ne rapporte aucun véritable dialogue, c'est que la communication entre Albert, Herminien et Heide y existe à un autre niveau, que *tout semble être dit* dans l'échange de leurs perceptions et de leurs regards.

Il serait difficile de faire le schéma narratif de ce chapitre, mais voici, en gros, à quoi son résumé¹⁴ pourrait ressembler :

Un matin, Albert, Herminien et Heide partent en voiture pour aller se baigner dans le golfe. **(a. description de la brume et de l'ambiance au bord de la mer (p. 87-88))** Ils enlèvent leurs vêtements dans le cimetière près de la baie. **(b. les regards sont dirigés sur Heide qui s'approche de la mer (p. 88-89))** **(c. focalisation sur Herminien; sa vision de Heide (p. 89-90))** *Ellipse*. Ils nagent vers le large **(d. emportés par la frénésie de l'événement lui-même (p. 90-93))**. Heide disparaît sous l'eau. Herminien crie. Lui et Albert plongent sous l'eau. « Leurs yeux se rencontrent sous l'eau ». **(e. Herminien et Heide? Les trois? Herminien et Albert? (p. 94))** Herminien récupère Heide et ils se retrouvent tous les trois à la surface. **(f. ils ressentent « un appel » à revenir à la terre ferme (p. 94))** Albert, Herminien et Heide retournent péniblement sur la grève. **(g. ils sont comme une seule bulle qui se détache en trois corps qui reprennent leurs personnalités propres (p. 94-95))**

¹⁴ Pour un découpage complet d'*Au Château d'Argol*, se rapporter à l'Annexe III (qui sera analysé plus en profondeur au troisième chapitre).

Pour décrire l'expérience vécue par les trois protagonistes unis dans le besoin de nager vers le large, une place toute particulière est accordée au pronom personnel « ils » ainsi qu'aux adjectifs possessifs « leur » et « leurs »; dans leur nage impulsive vers l'horizon (« ils voyaient accourir de l'horizon le poids régulier des vagues »(p. 90)), Albert, Herminien et Heide tendent à fusionner en un seul corps, une seule identité, un même défi :

Il *leur* sembla que *leurs* muscles participaient peu à peu du pouvoir dissolvant de l'élément qui les portait : *leur* chair parut perdre de sa densité et s'identifier par une osmose obscure aux filets liquides qui les enserraient. *Ils* sentaient naître en eux une pureté, une liberté sans égales – *ils* souriaient tous les trois d'un sourire inconnu aux hommes en affrontant l'horizon incalculable¹⁵. (p. 90-91)

Ce moment du récit, si intense qu'il ne laisse place qu'à des cris, propose de remplacer la conversation habituelle par les échanges de regards, la communication visuelle : « Un cinglant défi apparaissait dans leurs yeux, se fortifiait de la poursuite de cette course sans but. » (p. 91) Plus encore, il semble qu'une fusion a lieu non seulement entre les corps des trois protagonistes entre eux, mais aussi entre Albert, Herminien, Heide et la mer qui porte leur défi :

Et par-dessus la haine et l'amour ils se sentirent fondre tous les trois, tandis qu'ils glissaient aux abîmes avec une vigueur maintenant furieuse – en un corps unique plus vaste, à la lumière d'un espoir surhumain, qui pénétra leurs yeux noyés de sang et de sel avec la paix convaincante des larmes. (p.92-93)

En plus de faire « un » avec la mer « en un corps unique et plus vaste », par leurs « larmes » et par « leurs yeux noyés de sang et de sel », leur rassemblement semble être amorcé et perpétué par la rencontre de leurs regards :

Il sembla à tous trois au même moment que maintenant ils n'oseraient *plus* se retourner ni regarder vers la terre, - une conjuration lia dans un regard leurs corps et leurs esprits. À chacun d'eux il sembla voir dans les prunelles ce défi mortel –

¹⁵ Nous soulignons.

sentir que les deux autres l'emportassent de tout l'effort de leur corps, de toute leur volonté [...] (p. 91-92)

L'union singulière regroupant les protagonistes dans un même but et une même identité prend ici toute sa force dans le terme « conjuration » (« action préparée secrètement par un groupe de personnes contre quelqu'un ou quelque chose » ou « rite, formule magique pour chasser les démons, orienter des influences maléfiques¹⁶ »); s'il n'est pas question dans cet extrait d'un phénomène de la conversation comme dans les exemples que nous avons vu précédemment, il y a pourtant présence d'un certain *phénomène* naissant de la communication par les regards : « Ils se regardaient longuement. Ils ne pouvaient détacher les yeux l'un de l'autre [...] » (p. 92) Le *phénomène* apparaissant dans le chapitre « Le Bain » et prolongeant en quelque sorte la « faculté de double vue » (p. 42), le « condensateur humain » (p. 45), la complicité « électrique » entre les personnages d'Albert et d'Herminien et intensifiée par la présence de Heide, les unit même dans un *danger de mort* qui serait causé, non pas par la noyade, mais bien par le croisement de leurs regards si intensément reliés :

[...] leurs yeux étincelèrent d'une joie barbare. Au-delà de la vie et de la mort maintenant ils se regardèrent pour la première fois avec des lèvres scellées, ils sondèrent les ténèbres de leurs cœurs au travers de leurs yeux transparents avec de brisantes délices – leurs âmes se touchèrent en une caresse électrique. Et il leur sembla que la mort dût les atteindre non pas quand les abîmes ondulant sous eux réclameraient leur proie, mais quand les lentilles de leurs regards braqués – plus féroces que les miroirs d'Archimède – les consumeraient dans la convergence d'une dévorante communion. (p. 93)

Dans le chapitre « Le Bain », les paroles échangées entre les personnages sont clairement mises de côté (« ils se regardèrent pour la première fois avec des lèvres scellées ») pour mettre en relief le rôle singulier de la perception, une communication et une expression encore plus fortes grâce à la puissance des

¹⁶ Ces définitions proviennent du *Petit Robert*.

regards. La « caresse électrique » de leurs âmes rappelle encore une fois les métaphores inspirées de la physique optique et de la chimie repérées précédemment. D'abord « étincel[ants] » puis « transparents », les yeux d'Albert, d'Herminien et de Heide sont placés dans une métaphore qui compare les « lentilles de leurs regards braqués » aux « miroirs d'Archimède », dangereuse preuve de l'intensité que pourraient atteindre le rapprochement, la concentration, la « convergence » des regards au centre du monde fictif gracquien, une « dévorante communion », il va sans dire, qui outrepassa la simple communication par le regard.

À la toute fin du chapitre, Albert, Herminien et Heide sont revenus sur la terre ferme, reprennent leurs identités « propres » et ressuscitent, en quelque sorte, de leur nage quasi suicidaire vers l'horizon :

L'étincelle hésitante de la vie éveilla des zones de plus en plus profondes de leur chair, et, peu à peu, de la masse de l'air dense et froid, des nuages et de l'humidité pénétrante du sable, comme une statue de son bloc de marbre ils naquirent et se détachèrent. Ils se gonflèrent comme au matin du monde de la chaleur torride du soleil, ils remuèrent sur le sable, et, se dressant enfin de toute sa hauteur sur le sol de la grève, chacun s'étonna de reprendre à l'instant sa démarche particulière, et que la vie revenue dans son individuelle pauvreté leur tendît si vite les habits et la gangue pudique d'une *personnalité* inéluctable. Et cependant, maintenant encore, ils *n'osèrent rien dire* : était-il perdu, noyé au milieu des vagues insatiables, le secret pervers de leurs cœurs? (p. 95)

Par les verbes « naquirent », « se détachèrent », « se gonflèrent » et « remuèrent », les trois protagonistes redeviennent trois personnages distincts, mais leur union ou leur mise en relation semble beaucoup plus essentielle que leur « individuelle pauvreté ». Le texte gracquien s'intéresse à des situations ou des événements qui mettent la parole en suspens et qui laissent place à une communication visuelle ou perceptive qui peut bien se passer du dialogue: « maintenant encore, ils *n'osèrent rien dire* ».

LA REPRÉSENTATION IMAGÉE DE LA PAROLE INTÉRIEURE

Dans la vie courante, quand on dit qu'on pense à quelque chose, on se réfère au côté flou du film mental, extraordinairement flou. L'envie d'écrire pour moi relève essentiellement d'un besoin de préciser, d'en finir avec ce flou et de régler le compte avec l'expression.

- Julien GRACQ, *Entretiens* (propos recueillis par Jean ROUDAUT)

Dans cet entretien avec Jean Roudaut, Julien Gracq relie son désir d'écrire à la pensée *imagée*, à un « film mental » (qui nous rappelle la photographie ou le cinéma) dont la littérature permettrait de clarifier l'imprécision, les « contours peu nets¹⁷ », le « flou ». Dans un ouvrage intitulé *Le moyen de parler*, Gabriel Bergounioux, quant à lui, définit l'endophasie – un terme qui n'est plus vraiment utilisé aujourd'hui, mais qui désigne ce qui « se dit au-dedans¹⁸ », le « langage intérieur » ou la « parole intérieure » – comme

cet échange où celui qui parle et son auditeur se confondent, un usage de la langue qui paraît soustrait à la communication, une parole qui se tait [...] la présence sensible d'une parole intérieure et l'attestation qu'il se fait qu'on s'entretienne avec soi-même¹⁹.

Ces deux conceptions ou visions différentes du fonctionnement de la pensée sont évidemment complémentaires. Cependant, s'il est possible de concevoir le « langage intérieur » comme une « parole que l'on adresse à soi-même », Gracq s'intéresse davantage à « la manifestation d'une présence à soi²⁰ » qui est *imagée*; à défaut d'être simplement *dite*, la pensée peut être *vue* ou *perçue*. Pour l'auteur d'*Au Château d'Argol*, tout fonctionne comme si, de façon *imagée*, l'œil pouvait se

¹⁷ Cette définition provient du *Petit Robert*.

¹⁸ Gabriel BERGOUNIOUX, *op.cit.*, p. 27.

¹⁹ *Ibid.*, p. 26-27.

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

retourner vers l'intérieur de lui-même, se révolter et ainsi voir les « réflexions personnelles²¹ » ou le « langage privé²² » d'un sujet, à défaut de l'entendre.

Dans le septième chapitre intitulé « La forêt », Albert est assis sur les hautes terrasses du manoir et voit soudain Herminien et Heide s'éloigner du château et se diriger vers la forêt :

Au milieu de ce vertige où sa raison reprenait son empire avec difficulté, il abaissa les yeux vers le sol, et vit alors Herminien et Heide quitter le château et s'enfoncer dans la forêt. Leurs ombres qu'il apercevait d'aplomb coururent sur le sol avec vitesse, et l'œil d'Albert put suivre le long canon d'un fusil suspendu à l'épaule d'Herminien et qui brilla longtemps d'un feu cruel au travers des premiers rideaux de la forêt, où il reparaisait par intervalles avec l'éclat insupportable d'une épée nue. Peu à peu Albert glissa dans une profonde rêverie où l'éclair de cet acier hostile, au milieu de méditations fatigantes et ambiguës, parut revenir à de longues reprises comme sur la rétine la trace d'une tache lumineuse trop intense, et s'imposer à la fin comme un motif dominant et lié toujours, au milieu de représentations vagues et peu distinctes, à la sensation indéfinissable et pourtant prochaine d'un *danger*. Et sous ce rappel obsédant, il lui parut qu'un travail obscur commençât à se faire au fond de sa mémoire, sans que son esprit, prostré et entièrement inactif, y apportât encore le moindre concours. Dans la masse de ses souvenirs, des décrochements, des déplacements légers et presque moléculaires semblèrent se faire sous la pression d'une énorme profondeur, et comme la limaille d'acier orientée sur une feuille par un aimant invisible, parurent s'ordonner, et s'ordonnèrent enfin, selon ce qui semblait dès maintenant une *figure* interprétable, mais dont sa raison enfiévrée, frappée d'une rageuse impuissance, *faisait le tour* sans succès et, comme sous l'effet d'un charme, reconnaissait les lignes clairement orientées sans en pénétrer encore par l'intuition la signification brusquement éblouissante. Puis les lignes paraissaient à nouveau se brouiller comme celles d'un paysage reflété dans l'eau, et au moment où l'esprit, en proie au plus cruel désespoir, était ballotté avec fureur sur les vagues, brusquement un seul trait surnageait du naufrage, d'un caractère inimaginablement[sic] signalétique et familier, alors une main de feu tout à coup modelait la capacité intime de l'âme à la façon d'un moule parfait où l'adhérence du visage même de la vérité parût trop étroite et trop proche pour qu'elle fût alors déchiffable. Longtemps se prolongèrent ces efforts

²¹ *Ibid.*, p. 28.

²² *Ibid.*, p. 60.

épuisants, et lorsque les yeux d'Albert, jusque-là comme tournés vers le dedans par l'effet d'une réflexion intense, se reportèrent à nouveau sur le paysage et s'y reposèrent un instant, il fut pénétré d'un insupportable sentiment de *solitude*. (p. 120-122)

Selon la phénoménologie husserlienne, nous l'avons vu, c'est la relation intentionnelle ou perceptive, « l'interaction entre le sujet qui observe et l'objet qui est observé » qui est à la base de toute expérimentation du monde par la conscience. Dans cet extrait, c'est lorsque qu'Albert « abaisse les yeux vers le sol » que son « œil » reste marqué par la vision d'Heide et d'Herminien marchant tous deux vers la forêt, et plus particulièrement par l'image du « canon de fusil » qu'Herminien porte à son épaule; nous nous retrouvons face à une relation perceptive diégétique où Albert est le sujet percevant, et le canon de fusil d'Herminien, l'objet observé. Si Albert est visiblement inquiet par ce que lui suggère le canon de fusil d'Herminien, son « langage intérieur » n'est pourtant pas un « monologue intérieur²³ » (« c'est [alors] la totalité de l'histoire qui se trouve en quelque sorte absorbée dans la conscience du sujet qui monologue²⁴ »); il ne contient aucune parole explicite, qui aurait pu se traduire par exemple, en un discours au « je ». À la place de ce possible monologue intérieur, Gracq préfère une représentation imagée de la « parole intérieure » du personnage d'Albert.

Pour mieux illustrer ce phénomène, nous allons le mettre en parallèle avec la première étape de la réduction phénoménologique, soit la « conversion réflexive ».

Cette conversion consiste plus précisément à

[...] détourner son regard des *objets* du monde et des contenus (sensoriels, affectifs, éthiques ou intellectuels) qui y sont impliqués, pour faire retour sur l'*acte* intérieur que j'accomplis, à

²³ Dominique MAINGUENEAU, *op.cit.*, p. 142 : « Le monologue intérieur [...] se caractérise par deux propriétés fondamentales : 1) il n'est pas dominé par un narrateur (qui considérerait de l'extérieur le personnage), 2) n'étant pas soumis aux contraintes de l'échange linguistique, il peut prendre des libertés à l'égard de la syntaxe et de la clarté de la référence. »

²⁴ *Ibid.*

savoir sur *la manière dont* je m'y prends pour percevoir ces objets²⁵.

L'attitude phénoménologique nous rappelle que tout objet du monde qui nous entoure, qu'il soit chose, lieu ou personne, est *d'abord perçu*, et implique avant tout une activité visante; elle nous fait prendre conscience du rôle primordial et même apodictique (« qui a une évidence de droit et non pas seulement de fait; nécessaire²⁶ ») que *nous* jouons dans l'expérience de la perception. Métaphoriquement, la conversion réflexive peut encore une fois faire penser à un œil révolté; c'est comme si, au moment même où notre regard se pose sur un objet, nous réussissions simultanément à détourner notre pupille vers l'intérieur de nous-même, comme pour nous *regarder regarder*.

Le désir de Gracq de préciser ce « flou » du « film mental » de la pensée grâce à l'écriture et de permettre au lecteur de *voir voir* Albert a bel et bien quelque chose de phénoménologique. Dans l'extrait qui nous occupe, le protagoniste du *Château d'Argol* ne philosophe pas sur son propre rôle dans l'exercice perceptif comme c'est le cas dans ce que la phénoménologie propose avec la conversion réflexive, mais il est pourtant le sujet d'un *mouvement d'intériorisation perceptive*, entre la rêverie et la réflexion, et qui s'enclenche à partir de son regard. Si Albert semble à première vue plongé dans une « profonde rêverie », la véritable nature de son mouvement d'intériorisation perceptive est plus complexe; la « profonde rêverie » se métamorphose en « méditations fatigantes et ambiguës », en « efforts épuisants », en un « travail obscur ». On découvre même, plus tard, que ses yeux deviennent littéralement révoltés, « comme tournés vers le dedans par l'effet d'une réflexion intense »; retournés mais aussi bouleversés. En effet, contrairement à la

²⁵ Natalie DEPRAZ, « Une pratique concrète », *Magazine Littéraire/ La phénoménologie, une philosophie pour notre monde*, Paris, no. 403, novembre 2001, p. 25.

²⁶ Définition provenant du *Petit Robert*.

conversion réflexive proposée par Husserl, le mouvement d'intériorisation perceptive chez Gracq va au-delà de la volonté du protagoniste. Grâce à la persistance d'images percutantes, c'est comme si l'exercice de perception visuelle d'Albert possédait sa propre « vie » : « un travail obscur commenç[ait] à se faire au fond de sa mémoire, sans que son esprit, prostré et entièrement inactif, y apportât encore le moindre concours. » Le « *danger* » imminent suggéré par l'arme que porte Herminien (« feu cruel », « insupportable », « épée nue », « hostile », « obsédant »), est amplifié par sa représentation récurrente et lumineuse dans l'exercice de perception visuelle d'Albert (« brilla longtemps », « reparaisait par intervalles avec l'éclat insupportable », « l'éclair de cet acier », « parut revenir à de longues reprises comme sur la rétine la trace d'une tache lumineuse trop intense », « rappel obsédant »). C'est même, jusqu'à un certain point, contre sa volonté qu'Albert « gliss[e] » dans une profonde rêverie, qu'il se laisse aller à la vue de « l'éclair de cet acier hostile » qui finit par « s'imposer » comme un « motif dominant ». Il semble n'avoir aucun contrôle sur ce qui se passe dans son esprit; sa « raison enfiévrée », « comme sous l'effet d'un charme », devient « frappée d'une rageuse impuissance », et le mouvement quasi autonome de ce qui se produit dans la conscience, l'exercice perceptif qui se prend lui-même en main est comparé à une « main de feu » qui « mod[èle] la capacité intime de l'âme ». Cette image de la « main de feu » succède d'ailleurs à une métaphore filée de l'eau (« se brouiller comme celles d'un paysage reflété dans l'eau », « ballotté avec fureur sur les vagues », « surnageait du naufrage »), ce qui crée un contraste qui accentue encore davantage l'impasse intellectuelle du protagoniste comme pris en joug.

L'extrait est enrichi de comparaisons qui nous ramènent à l'exercice de perception d'Albert. Elles auraient pu servir à préciser le possible soliloque (« un

synonyme de méditation ou une divagation²⁷ » contenant encore l'idée qu'une personne « se parle à elle-même ») du protagoniste, mais au contraire, elles nous ramènent à la *manière* dont les pensées d'Albert s'ordonnent ou se déplacent, et nous éloignent de *ce qui est pensé*²⁸ : « où l'éclair de cet acier hostile [...] parut revenir à de longues reprises *comme* sur la rétine la trace d'une tache lumineuse trop intense », « dans la masse de ses souvenirs, des décrochements, des déplacements légers et presque moléculaires [...] *comme* la limaille d'acier orientée sur une feuille par un aimant invisible, parurent s'ordonner », « sa raison enfiévrée [...] *comme* sous l'effet d'un charme », « puis les lignes paraissaient à nouveau se brouiller *comme* celles d'un paysage reflété dans l'eau ». Nous ne retrouvons pas, dans la citation analysée, un personnage qui « fait retour sur la manière dont il perçoit ce qu'il regarde », mais plutôt la description d'un sujet qui, malgré des « efforts épuisants », n'arrive pas à percer le mystère de ce qu'il regarde parce que la pensée de ce qu'il perçoit, « l'incroyable vigueur de ses perceptions » (p.125) dira Gracq un peu plus tard dans le récit, l'en empêche.

APPRENDRE À VOIR : LA CONVERSION RÉFLEXIVE ENTRE LE LECTEUR ET LE TEXTE

Si l'on considère le texte littéraire d'*Au Château d'Argol* d'un point de vue phénoménologique, c'est-à-dire comme un « texte qui s'offre à notre sens de la perception » en tant que lecteurs et interprètes, nous remarquons qu'un autre élément nous empêche d'avoir accès aux paroles qu'auraient contenu les dialogues entre les protagonistes, autant qu'aux « paroles adressées à soi-même » qui auraient pu formuler la parole intérieure du personnage d'Albert. C'est que la manière dont Gracq construit son monde fictif se rapproche de celle qu'emploie

²⁷ Gabriel BERGOUNIOUX, *op.cit.*, p. 31.

²⁸ Nous soulignons les occurrences du « comme » dans les citations qui suivent.

Husserl pour comprendre comment la conscience perçoit le monde réel; cette façon de voir les échanges entre les personnages mais surtout de rapporter la relation perceptive entre le personnage d'Albert et le canon de fusil d'Herminien fait penser à une conversion réflexive.

Dans sa réflexion sur notre « perception des univers du discours », Pierre Ouellet utilise l'exemple du texte proustien pour aborder la question de l' « espace perspectif » (d'un texte littéraire), « décrivant l'angle sous lequel se *montre* une scène dans un énoncé²⁹ » (une scène correspond à ce *qui est décrit dans un énoncé* – ici « Albert voit le canon de fusil d'Herminien – *et qui peut l'être selon différents points de vue*). Cet espace perspectif naît de la réunion de l' « espace perceptif » (« dont le centre organisateur est le sujet de la perception ») et de l' « espace énonciatif » (« dont le sujet de l'énonciation est le pivot »), et s'avère particulièrement pertinent lorsqu'il s'agit d'approfondir les textes de Proust ou de Gracq, eux qui ont souvent été associés à l'étiquette des romans où « il ne se passe rien » :

La critique gracquienne, toutes tendances confondues, est consensuelle sur un point : elle ne manque à peu près jamais de signaler la « carence événementielle » des récits gracquiens (Cardonne-Arlyck 1984 :82); ces « histoires par ailleurs peu chargées de matière événementielle » (Marot 1991 :141); dans les histoires de Gracq il ne se passe, en général, pas grand-chose » (Cardonne-Arlyck 1984 :96); « ses romans n'ont pas de valeur par ce qu'ils « racontent », l'histoire narrée étant toujours un fil trop ténu pour être autre chose qu'un prétexte. Un prétexte, justement, à un exercice de style » (Balmas 1960 :114)³⁰

Ce préjugé relié aux textes de Gracq (et de Proust) vient du fait que leurs œuvres sont plus attachées à la « représentation d'événements cognitivo-perceptifs » (qui « relèvent du perceptif, de l'affectif et du cognitif – qui consistent tous en une forme

²⁹ Pierre OUELLET, *op.cit.*, p. 113.

³⁰ Mireille NOËL, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2000, p. 23-24.

de perception au sens large ») qu'à la représentation d'événements pragmatiques (« liés au "faire" ou à l'action »); en prenant en considération le simple fait que « toute scène est nécessairement *perçue*³¹ », on constate que la scène « Albert voit le canon de fusil d'Herminien » ne se limite pas à un « schéma d'action »; elle est aussi, et surtout, une « donnée de l'expérience³² » (cognitivo-perceptive).

Si l'on dresse la liste des verbes conjugués paraissant dans l'extrait que nous venons d'analyser (voir le tableau en Annexe I; leurs sujets respectifs sont placés entre parenthèses), avec l'intention de soulever cet « angle sous lequel se montre une scène dans un énoncé », on remarque qu'il y a beaucoup moins d'« actions » (elles sont mises en italique et en caractères gras) que de « modalités perceptivo-cognitives qui rattachent le sujet de l'expérience aux éléments du monde vécu³³ ». À travers l'espace perspectif, ces « modalités perceptivo-cognitives » définissent trois « modes de perception » qui relient le sujet percevant Albert, au corrélat objectif de ces perceptions, le canon de fusil d'Herminien : le mode de perception externe (extéroceptif; par exemple, « apercevoir »), le mode de perception interne (intéroceptif; par exemple, « reprendre sa raison ») et le mode de perception de soi (proprioceptif; par exemple, « ressentir de la solitude »)³⁴. Si l'on effectue un découpage relevant les divers « modes de perception » à travers l'extrait qui nous préoccupe (se reporter aux divisions en colonnes du tableau), on constate qu'en majeure partie, la relation perceptive unissant Albert à la représentation du canon de fusil d'Herminien se produit en intéroception. Cette insistance sur ce qui se produit dans la « conscience » d'Albert, surtout décrit par le mode de perception interne, fait en sorte que nous n'avons pas accès directement à son monologue intérieur, aux

³¹ Pierre OUELLET, *op.cit.*, p. 104-105.

³² *Ibid.*, p. 104.

³³ *Ibid.*, p. 113-114.

³⁴ *Ibid.*, p. 114.

paroles qu'il se serait adressées à lui-même, mais plutôt à ce qui est vu ou perçu de cet enchaînement de pensées, à la manière dont se déroule son exercice de perception, à la relation perceptive diégétique, en quelque sorte, entre Albert et le canon de fusil. Si Albert, en tant que sujet de l'expérience au centre de son propre monde référentiel n'effectue pas exactement une conversion réflexive (nous avons vu plus tôt que l'objet de son « mouvement d'intériorisation perceptive » n'était pas de philosopher sur son rôle dans la relation perceptive, mais qu'il était plutôt entraîné malgré lui à céder à « l'incroyable vigueur de ses perceptions »(p.125)), nous avons pourtant accès, en tant que lecteurs, à une forme de conversion réflexive, puisque le récit nous décrit précisément la manière dont le protagoniste pense ce qu'il regarde : « il est regardé se voyant regarder³⁵. »

La parole dans *Au Château d'Argol*, croyons-nous, peut être caractérisée de « parole vue ». Que ce soit par 1) le discours narrativisé des échanges entre les personnages, que nous avons aussi nommé *phénomène de la conversation*, où la présence de dialogues a été remplacée par la mise en scène de ce qui les entoure; 2) la place considérable laissée à la communication par le regard dans le cinquième chapitre intitulé « Le Bain »; 3) la représentation imagée de la parole intérieure du personnage d'Albert ou encore par 4) la conversion réflexive particulière entre le texte d'*Au Château d'Argol* et son lecteur, permettant à ce dernier de « voir voir » la parole intérieure des personnages, il nous semble que Gracq cherche, grâce à l'écriture littéraire, non seulement à nous faire voir, mais aussi et surtout à nous apprendre à voir. Cette conversion réflexive dont nous venons de faire mention n'est qu'une première association concrète que nous pouvons faire entre le récit gracquien et les idées de base de la phénoménologie; nous poursuivrons ces

³⁵ Maël RENOUARD, *op.cit.*, p. 62.

réflexions sur la « parole vue » dans le chapitre qui suit avec l'hypothèse de l'« *epochè* gracquienne ».

Chapitre 2
L'ÉPOCHÈ GRACQUIENNE

Julien Gracq veut nous faire voir ce que notre regard, *trompé par l'habitude et la routine*, ne sait plus voir. C'est dans ce but qu'il construit un monde par des éléments qui ouvrent de nouvelles perspectives sur la réalité communément acceptée¹.

- Anna-Maria DAL CENGIO, « Julien Gracq entre le réel et l'irréel »

Au quotidien, notre regard est effectivement « trompé par l'habitude et la routine »; il ne se demande pas constamment, par exemple, comment un objet qui se présente à nos yeux sous divers angles, grâce à diverses perceptions qui se succèdent, est pourtant toujours le même objet :

Notre vie courante se meut continuellement sur le sol de la manifestation, et pourtant *la manifestation en tant que telle ne nous intéresse pas*. Ce qui nous intéresse, ce sont les choses [...] c'est *ce qui se manifeste*².

Au chapitre précédent, nous avons soulevé un phénomène particulier de l'écriture gracquienne d'*Au Château d'Argol*, en disant que la parole y était « mise entre parenthèses » pour laisser place à la vue ou à la perception de cette parole; dans ce chapitre, nous allons préciser en quoi consiste cette « mise entre parenthèses », en proposant l'hypothèse de l'« *époque gracquienne* ».

Dès les toutes premières pages du récit, la description du personnage d'Albert attire notre attention sur une particularité de ses yeux :

Les yeux fascinaient par un piège insidieux de la nature qui avait voulu que leurs axes ne fussent pas rigoureusement parallèles, et, semblaient toujours regarder *derrière* celui qu'ils examinaient, lui communiquaient comme physiquement le poids d'une immense rêverie intérieure – dans les regards lancés de côté, le blanc pur qui se découvrait alors déconcertait comme le signal inhumain et brusque d'une demi-divinité. (p. 17)

Albert ne se contente jamais de voir; ses yeux « semblaient toujours regarder *derrière* celui qu'ils examin[ent] » supposent que son exercice du regard se complète du

¹ Nous soulignons.

² Jan PATOČKA, *op.cit.*, p. 33.

« poids d'une immense rêverie intérieure », d'une étape d'intégration personnelle de la perception, dont la nature n'est pas toujours définie. Des yeux quelques peu désaxés d'Albert, le narrateur omet de mentionner la couleur et s'intéresse plutôt à leur « blanc pur » qui « déconcerte » et déstabilise; cette insistance sur ce que l'on retrouve *autour* de la pupille, habituellement responsable à elle seule de la source ou de l'origine du regard, est particulièrement insolite. La première description des yeux d'Albert signale déjà une *bifurcation* du regard habituel sur *autre chose* que ce que nous connaissons de l'acte perceptif; dans ce que nous offre Gracq, le sujet percevant ne se limite pas à sa simple pupille, et l'objet observé au premier plan de ce qu'on y voit.

Dans ce second chapitre, nous allons nous intéresser tour à tour à ce « sujet percevant » et à cet « objet observé », mais aussi à la relation particulière qui les unit. Nous verrons comment Gracq utilise lui aussi la « mise entre parenthèses » pour faire surgir « la manifestation en tant que telle » et « ouvr[ir] de nouvelles perspectives sur la réalité communément acceptée ». Ce qui distingue pourtant l'utilisation gracquienne de la « mise entre parenthèses », de l'*epochè* phénoménologique, est que l'écriture de fiction permet à l'auteur de jouer avec les conventions habituelles de la relation perceptive; comme il a été mentionné au chapitre précédent, le « phénomène » gracquien souligne à la fois un intérêt pour la manifestation en tant que telle, mais celle-ci peut également être doublée d'un « aspect surnaturel ». L'*epochè* gracquienne surpasse la simple *epochè* phénoménologique : nous retrouvons dans le monde référentiel du *Château d'Argol* un apparent renversement de la relation perceptive telle que nous la connaissons, une inversion inhabituelle où l'objet observé semble commander ce que le sujet percevant doit voir.

L'ÉPOCHÈ EN PHÉNOMÉNOLOGIE

Si la conversion réflexive (la première étape de la réduction phénoménologique), nous l'avons vu, consiste à faire un retour sur soi-même pour réussir à se *voir voir*, l'intuition phénoménologique n'est pas simplement une introspection ou une expérience intérieure mais plutôt « *la conscience animée d'un regard qui vise quelque chose*³. » La réduction phénoménologique prend vraiment tout son sens dans sa seconde étape, l'*epochè* (mot emprunté du grec, signifie « point d'arrêt »); on la définit comme une « attention à la vision⁴ », une « entrée dans le regard⁵ », une « mise entre parenthèses » ou une « invalidation universelle [...] de toutes les prises de position vis-à-vis du monde objectif prédonné⁶ ». C'est véritablement cette étape de la réduction phénoménologique qui donne accès aux « phénomènes d'être » et à la temporalité propre à l'apparaître que nous avons évoqués dans l'introduction. Par un apprentissage à travers le regard qui vise (ou qui fixe), le phénoménologue cherche à « prendre ses distances » face à ce qu'il regarde, à ne pas se laisser imprégner par les émotions ou les impressions qui le lient à ce qu'il voit (comme il a l'habitude de le faire), pour réussir à avoir accès à l'essence propre à ce qu'il observe :

J'interromps, c'est-à-dire je m'abstiens, je me retiens pour désamorcer le processus naturel d'absorption et d'attachement à l'objet ou à l'événement. *Je le contemple comme à distance, détaché*. Sans bien entendu le nier, je lui ôte ce faisant sa validité, ce qui me permet de l'observer sans investir en lui une charge émotionnelle incontrôlée. L'*epochè* correspond ainsi à une discipline de mise-hors-jeu des jugements de valeur, c'est-à-dire de notre tendance spontanée à mêler l'affect à la compréhension. Il s'agit d'une attitude radicale de vigilance à l'égard de ses propres préconceptions, *dans le but de défaire*

³ Edmund HUSSERL, *La Philosophie comme science rigoureuse*, *op.cit.*, p. 49.

⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 57.

⁵ Marc RICHIR, *op.cit.*, p. 437.

⁶ Edmund HUSSERL, *Méditations cartésiennes*, *op.cit.*, p. 63.

*l'emprise habituelle qu'exercent sur nous les objets et les autres*⁷.

Pour illustrer ce qui se produit lorsque le phénoménologue s'exerce à l'*epochè*, nous pourrions utiliser la phrase suivante, une fabrication qui fait référence à l'un des extraits étudié au chapitre précédent : « Albert regarde le canon de fusil d'Herminien ». Dans l'*epochè*, c'est comme si le philosophe se mettait lui-même « entre parenthèses », en plus de mettre « hors-jeu » ce qu'il observe : « (Albert) regarde (le canon de fusil d'Herminien) ». À partir de ce moment, tout ce qu'il reste de la « phrase » de la situation est, grossièrement, « un sujet quelconque [*regarde*] quelque chose », ou encore ce que l'on nomme l'intentionnalité⁸; « Cette *Umwertung* (*epochè*) libère du monde sans le supprimer et permet ainsi de dévoiler les opérations subjectives qui donnent lieu à un monde⁹. » Il nous faut encore préciser : l'*epochè* phénoménologique ne met pas seulement en relief « un sujet quelconque » regardant « quelque chose », elle en souligne le caractère essentiel. En phénoménologie, à travers la notion d'essence, la réduction a cela de particulier qu'elle devient la preuve qu'à travers la subjectivité de chacun (même si ce qui est perçu diffère d'un observateur à l'autre), réside une certaine objectivité de l'expérience :

Chaque perception est muable et seulement probable; si l'on veut, ce n'est qu'une *opinion*; mais ce qui ne l'est pas, ce que chaque perception, même fausse, vérifie, c'est l'appartenance de chaque expérience au même monde, leur égal pouvoir de le manifester, à titre de *possibilités du même monde*¹⁰.

À l'aide de l'expérience d'une subjectivité (d'un « je »), le phénoménologue peut atteindre une perception « universelle »; au cours de la réduction phénoménologique, et principalement de l'*epochè*, il peut affirmer : « c'est à partir de

⁷ Natalie DEPRAZ, *op.cit.*, p. 26. (Nous soulignons.)

⁸ Voir la définition en page 7.

⁹ Emmanuel HOUSSET, *op.cit.*, p. 36.

¹⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 63.

l'analyse de ma propre expérience que j'arrive à la forme pure de l'expérience en général. » À la suite de l'*epoché* phénoménologique, la phrase de notre situation donnerait alors quelque chose comme « Toute vue ou tout regard [*regarde*] n'importe quelle chose » ou encore « l'essence de tout regard [*regarde*] l'essence de n'importe quelle chose ».

« BAPTÊME D'UNE JOURNÉE NOUVELLE »

C'est au huitième chapitre intitulé « l' Allée », après qu'Heide eut vécu une « nuit d'effroi » (p. 134) avec Herminien, et qu'Albert l'eut retrouvée gisante au cœur de la forêt, qu'Albert et Heide se sentent revivre alors qu'Herminien a mystérieusement disparu. Un matin, ils partent tous deux vers la forêt bordant la rivière et expérimentent le « baptême d'une journée nouvelle » :

Peu à peu les arbres sortaient confusément du brouillard et, comme dépouillés par un unique privilège de toute qualité particulièrement pittoresque, imposaient seulement à l'âme à peine éveillée la pure conscience de leur *volume* et de leur harmonieux foisonnement au sein d'un paysage où la couleur paraissait perdre entièrement son pouvoir ordinaire de localisation, et s'inscrivait seulement au bord de ces eaux calmes, pour l'œil débarrassé par miracle de ce que le travail ordinaire de la perception contient toujours de *réduction à l'absurde*, la conjonction apaisante et quasi divine du plan horizontal et de la sphère. Et la nature rendue par la brume à son intime géométrie, devenait alors plus insolite que les meubles d'un salon revêtu de ses housses, substituant tout à coup à l'œil de l'intrus la menaçante affirmation de leur pur volume aux hideurs familières de la commodité, et restituant par une opération dont le caractère magique ne saurait échapper à quiconque aux instruments du plus humble usage, jusque-là ravalés à tout ce que le *maniement* peut comporter de basement dégradant, la splendeur particulière et frappante de l'*objet*. (p. 139-140)

Dans cet extrait, nous avons une relation perceptive diégétique où Heide et Albert regardent les arbres et la nature. Mais pourtant, il n'est jamais fait mention des noms des deux protagonistes, et aucun verbe ne précise la relation perceptive telle qu'elle devrait se dérouler, c'est-à-dire d'un sujet percevant regardant un objet observé. Au

contraire, ce sont les arbres qui « sort[ent] » du brouillard et qui « impos[ent] » la « pure conscience de leur volume » à « l'âme à peine éveillée », la couleur du paysage qui « para[ît] perdre son pouvoir ordinaire de localisation » et qui « s'inscrit ». La nature, quant à elle, « dev[ient] », se « substitu[e] » et « restitu[e] » à « l'œil de l'intrus », comme si c'était elle qui choisissait ce qu'elle désire « offrir à l'œil ».

Cette citation, que l'auteur présente quelques lignes plus haut comme étant un « baptême » (« sacrement destiné à laver du péché originel et à faire chrétienne la personne qui le reçoit¹¹ »), s'inscrit parfaitement dans la visée de Gracq qui voudrait, grâce à la littérature, « apprendre à voir » à ces « yeux qui ne veulent pas encore voir » (*Avis au lecteur*, p. 9); analogue au baptême qui « lave » du péché originel, l'*epochè* « nettoie » en quelque sorte notre regard, « trompé par l'habitude et la routine », pour mettre en relief la pureté de la relation perceptive. Si la description de cet extrait ressemble étrangement à une *epochè*, elle devient ici, à première vue, non pas l'œuvre d'un philosophe mais du brouillard (« sortaient confusément du brouillard », « rendue par la brume »). Cet événement similaire à l'*epochè* est plutôt comparé à un « unique privilège », un « miracle » ou une « opération dont le caractère magique ne saurait échapper à quiconque aux instruments du plus humble usage »; il renvoie à un procédé restant mystérieux, mais qui permet pourtant d'accéder à quelque chose d'*essentiel* de ce groupe d'arbres (« la pure conscience de leur *volume* », « la conjonction apaisante et quasi divine du plan horizontal et de la sphère », « intime géométrie », « pur volume »). La « mise entre parenthèses », cette distance ou cette forme de détachement que l'on retrouve au centre de l'*epochè*, nous est rappelée par le « dépouill[ement] » des arbres, par la couleur qui « *per[d]* entièrement son pouvoir ordinaire de

¹¹ Définition provenant du *Petit Robert*.

localisation¹² », mais surtout par « l'œil *débarrassé* par miracle de ce que le travail ordinaire de la perception contient toujours de *réduction à l'absurde*¹³ ». Tout comme dans l'*epochè* phénoménologique, cet événement se situe à l'envers de la « *réduction à l'absurde* » que propose le « travail ordinaire de la perception », et « substitu[e] » le « pur volume » aux « hideurs familières de la commodité »; par ailleurs, il semble se distinguer d'elle puisque qu'il révèle non seulement le « pur volume », mais bien la « *menaçante affirmation* [de ce] pur volume¹⁴ ». L'association antithétique de la commodité (« qui se prête aisément et d'une façon appropriée à l'usage qu'on en fait, confort, utilité¹⁵ ») à des « hideurs familières » (« laideur extrême ») ne cesse pas de nous surprendre; dans le monde fictif gracquien, l'« ordinaire » aurait même quelque chose de repoussant. La métaphore filée de la nature « devena[nt] [...] plus insolite que les meubles d'un salon revêtu de ses housses », nous rappelle l'illustration du phénomène comme « du psychologique posé comme une couche abstraite sur le monde¹⁶ », comme une sorte de « beurre invisible sur une tartine bien apparente¹⁷ »; la « splendeur particulière et frappante de l'*objet* » se situe sans aucun doute au niveau de sa *manifestation*.

L'*epochè* gracquienne semble mettre au jour quelque chose de la pureté de la relation intentionnelle et elle est certainement une « entrée dans le regard » particulière qui se détache de notre activité habituelle de perception. Cependant, au niveau diégétique, elle n'arrive pourtant pas à « défaire l'emprise habituelle qu'exercent sur nous les objets et les autres »; au contraire, et c'est ce qui la distingue de l'*epochè* phénoménologique, ce qu'elle dévoile semble plutôt intensifier

¹² Nous soulignons.

¹³ Nous soulignons.

¹⁴ Nous soulignons.

¹⁵ Définition provenant du *Petit Robert*.

¹⁶ Marc RICHIR, *op.cit.*, p. 444-445.

¹⁷ *Ibid.*

cette « emprise » provenant de l'objet observé sur le sujet observant. En plus de lancer à l'œil une obligation (« imposaient »), les arbres ainsi révélés par le brouillard deviennent « plus insolite[s] que les meubles d'un salon revêtu de ses housses », mais surtout franchement inquiétants (« menaçante affirmation », « hideurs familières »). C'est cette apparente « imposition » du monde référentiel gracquien qui a fait dire à la critique Michèle Monballin que Gracq était maître dans l'art de réduire un espace à sa géométrie pour « traduire son sens intime¹⁸ », sa « nature¹⁹ » ou son « essence²⁰ » et que « l'essence [ainsi] dévoilée [était] pourvue de ce qui, dans l'univers fictif, en explique la *puissance* de fascination sur les êtres²¹ ». La « splendeur particulière de l'objet » dévoilée par l'épochè gracquienne au centre de son monde fictif ne se limite pas à une description simple de l'objet observé, elle est littéralement « frappante ».

LE SUJET PERCEVANT

Dans l'extrait qui nous occupe, qu'advient-il du sujet percevant? Même si cette citation fait bel et bien référence à un approfondissement du regard, le sujet « humain » qui devrait percevoir y est impersonnel et quasi effacé dans sa grande passivité (la forme passive est d'ailleurs notable par l'utilisation des compléments d'agent « du » et « par »); alors que les « arbres » et la « nature » forment les sujets grammaticaux principaux des deux phrases, c'est la brume ou le brouillard qui semble être le véritable agent de cette particulière opération du regard. Mais qui perçoit?

¹⁸ Michèle MONBALLIN, *Gracq création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael s.a., 1987, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 35.

²¹ *Ibid.* (Nous soulignons.)

L'écriture gracquienne paraît sensible à la « forme pure de l'expérience en général », à un « pur potentiel de perception²² », dans l'extrait que nous venons d'analyser, par l'emploi des termes « âme », « œil », « œil de l'intrus » et « quiconque ». En effet, même si ce passage du huitième chapitre fait référence à de fréquentes promenades d'Albert et de Heide dans la forêt, la perception propre de ces personnages (ex. « ils regardaient les arbres » ou « Albert et Heide voyaient la brume ») est ici *remplacée* par des termes plus généraux qu'Anna-Maria Dal Cengio nomme « perceptions pures » :

Parfois le sujet de la phrase est *on* [...] Ou bien le sujet de la phrase est un élément avec le trait sémantique « non animé », qui s'impose à une perception visuelle (œil, vue) ou intérieure (âme) [...] Il est évident que, par ce procédé, le personnage s'efface en tant que sujet actif. Sa place est prise par des éléments du paysage ou même par des abstractions qui assument la fonction syntaxique de sujet et deviennent actifs. Mais le personnage ne disparaît pas seulement comme sujet actif. Il disparaît tout à fait. À sa place il y a des perceptions tout a [sic] fait généralisées (« l'œil », « l'âme »), qui n'appartiennent plus du tout à un individu particulier et déterminé. Ce sont des perceptions à l'état pur²³.

Cette idée de « perception pure » est également mentionnée par Michèle Monballin, qui insiste sur une forme particulière d'isolement créée par la scission entre le corps et les sens : « la préférence est accordée aux tours qui font l'économie de l'identification du sujet, la perception se présente en quelque sorte à l'état pur ; à plusieurs reprises, on rencontre ainsi l'organe comme détaché de l'être²⁴. » Le critique Michel Murat, pour sa part, précise ces termes généraux évoquant la « perception à l'état pur » en parlant de « synecdoques particularisantes²⁵ » : « Dans le texte de Gracq, la disparition du sujet dans l'anonymat est à la fois la condition et

²² *Ibid.*, p. 142.

²³ Anna-Maria DAL CENGIO, « Julien Gracq entre le réel et l'irréel (Quelques réflexions sur *Au Château d'Argol*) », *Studi di Letteratura Francese*, vol. 123, no. 3, 1974-75, p. 188-189.

²⁴ Michèle MONBALLIN, *op.cit.*, p. 142.

²⁵ Michel MURAT, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq/ *Étude de style I : Le roman des noms propres*, Paris, Librairie José Corti, 1983, p. 46-47.

l'effet d'une focalisation intense sur un attribut ou un fragment du corps²⁶ [...]» Ainsi les arbres n' « impos[ent] »-ils pas la « pure conscience de leur *volume* » à Heide et Albert, mais bien « à l'âme à peine éveillée » et « pour l'œil »; qu'on les nomme « perceptions à l'état pur » ou « synecdoques particularisantes », nous retrouvons sans contredit une sorte d'essentialisation du sujet de la perception, qui devient impersonnel et passif. Les protagonistes en viennent même à s'effacer complètement, à perdre leur identité en devenant purement « œil de l'intrus » et « quiconque » : « il n'y a plus renvoi à un sujet personnel qui serait à la fois thème de la phrase et propriétaire de son corps. En un sens, il y a bien synecdoque, mais non trope : la partie a absorbé le tout, elle est le tout²⁷. »

Dans tout le récit d'*Au château d'Argol*, plusieurs termes peuvent être reliés à l'idée de « perception pure » : le pronom « on », mais aussi les substantifs « pied », « oreille », « âme », « œil », « vue », « regard », « cœur », « esprit ». Cependant, ce ne sont pas toutes les occurrences de ces termes qui correspondent à des perceptions pures; en effet, ces termes peuvent porter l'idée de « pureté » seulement s'ils sont indéterminés, s'ils n'ont pas de référent singulier; si leur emploi est générique. Le mot « pied » (perception par le toucher), par exemple, apparaît à dix reprises dans le *Château d'Argol*, mais une seule de ses occurrences correspond à une perception pure, et pourrait être remplacée par « n'importe quel pied » : « Ça et là, l'eau sommeillait dans des mares herbeuses, au bord desquelles des pavés inégaux formaient le plus sûr appui pour le **pied** au milieu d'un sol perfide. » (p. 19) Autre exemple : sur sept occurrences du mot « oreille » (perception par l'ouïe), trois d'entre elles correspondent à des perceptions pures :

a) (p. 48) « l'**oreille** percevait alors avec surprise le choc d'un écroulement immense »

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 47.

b) (p. 109) « le chant de l'oiseau par la brèche de la voûte, plus perçant que s'il eût éclaté dans l'**oreille** même »

c) (p. 111) « Heide flotta dans l'altitude à la façon d'un brouillard lumineux, s'éclipsa, puis revint, et établit enfin son empire sur des houles mélodiques d'une rare ampleur qui paraissaient emporter les sens vers une région inconnue et rendre à l'**oreille** les grâces du toucher et de la vue par l'entremise d'une incroyable perversion. »

L'effet étrange des perceptions pures intégrées au récit gracquien s'amplifie alors que certaines d'entre elles se retrouvent même comme sujet grammatical de la phrase; dans la première des citations ci-dessus (a), alors que la scène débutait par une balade à cheval d'Albert où il en venait à observer la mer, cette mystérieuse « oreille » percevante, qui n'est ni proprement « celle d'Albert », ni « la nôtre », peut-être « n'importe laquelle » mais surtout « toute oreille », nous surprend. La perception prend alors une allure plus générale, plus essentielle.

Par ailleurs, outre les pronoms personnels et la mention directe du nom des protagonistes, quatre termes liés à la perception visuelle répondent à la question « qui perçoit? » dans le récit d'*Au Château d'Argol* : « regard », « vue », « yeux » et « œil ». Même s'il est utilisé à onze reprises, une seule des occurrences du mot « regard » correspond à une perception pure : « Car des allées convergentes et en tous points *exactement semblables* à celles qu'avaient suivie Heide et Albert venaient ici confluer de tous les bords de l'horizon où le **regard** pouvait saisir partout leur vaste perspective. » (p. 147) Également, sept des douze occurrences du terme « vue » peuvent être qualifiées de perceptions pures :

(p. 20) « Une hauteur toute proche et parallèle à la route arrêta la **vue** de ce côté »

(p. 30) « Depuis le pied des murailles la forêt s'étendait en demi-cercle jusqu'aux limites extrêmes de la **vue**; c'était une forêt triste et sauvage, un bois dormant, dont la tranquillité absolue étreignait l'âme avec violence. »

(p. 47) « Vers l'est la **vue** s'arrêtait à un haut cap noir. »

(p. 48) « car, demeurant toute entière d'un blanc grisâtre et terne sous un ciel éclatant, sa surface parfaitement bombée, dont la **vue** suivait malgré elle les courbes, imposait irrésistiblement à l'esprit l'image d'un œil révolté dont la pupille eût chaviré en arrière »

(p. 100) « où l'absence cependant indiscutable de toute *pièce à conviction* dût enchaîner finalement la **vue** à la profondeur alors entièrement significative de ces eaux noires et transparentes »

(p. 119) « et il lui parut soudain que cette mer d'arbres où nul repère n'arrêtait la **vue** jusqu'aux limites de l'horizon se fût détachée complètement d'un monde dont la séparait la malédiction d'un charme »

(p. 150) « par-delà de hauts murs noirs qui limitaient de toutes parts la **vue** »

Outre deux occurrences où le mot est précédé du déterminant « aux » et où le référent est plus ou moins clair²⁸, le terme « yeux » est utilisé à quarante-neuf reprises sans représenter une perception pure. Son homologue « œil », par contre, est certainement la plus intéressante des perceptions pures dans l'écriture de Gracq. Fréquemment utilisé comme substitut synecdochique des personnages, l'« œil » apparaît à quarante-cinq reprises dans *Au Château d'Argol*; comme pour les autres termes que nous avons abordés rapidement, ce ne sont pas toutes ses occurrences qui relèvent de la perception pure. L'« œil » contribue encore plus directement que les « yeux », la « vue » et le « regard », au « climat d'incertitude » et à l'énigme du récit gracquien (ce sujet sera d'ailleurs développé davantage au prochain chapitre de ce travail). Nous ne pouvons passer sous silence la connotation toute particulière de cet « unique » œil, personnage en soi, qui renvoie si facilement à plusieurs expressions reliées à la méfiance comme « ouvrir l'œil » (*être très attentif, vigilant*), « ne pas fermer l'œil de la nuit » (*ne pas dormir*), « avoir, tenir quelqu'un à l'œil » (*fam. sous une surveillance qui ne se relâche pas*) ou encore, « mauvais œil » (*regard auquel on attribue la propriété de porter malheur; faculté de porter malheur par ce regard*²⁹). Sans même qu'on lui ait attribué le caractère indéterminé qu'il revêt

²⁸ « ce visage, qui semblait fait pour rendre éclatante aux yeux les moins prévenus la distinction essentielle de la *qualité* et du *degré* » (p. 57), « portèrent aux yeux les plus candides la marque indubitables du complot » (p. 61)

²⁹ Ces définitions proviennent du *Petit Robert*.

lorsqu'il agit comme perception pure, l'œil suggère déjà une intrigue qui n'est pas particulièrement rassurante.

Le personnage d'Herminien est d'ailleurs celui qui hérite le plus directement de la connotation menaçante de « l'œil » unique. En effet, si l'on examine chacune des quarante-et-une occurrences du mot « œil » dans *Au Château d'Argol* (voir en Annexe II; à noter que nous omettons dans ce relevé les quatre occurrences qui forment les expressions « clin d'œil » ou encore « coup d'œil »), en se demandant « à qui l'on doit attribuer l'œil », cinq d'entre elles se rapportent à la vue d'Albert, et six d'entre elles au regard d'Herminien :

L'œil d' « Albert » :

(p. 55) « Albert passa toute la journée du lendemain dans le cabinet qu'il s'était aménagé dans la plus haute des tours du château, et d'où son œil plongeait sur la forêt. »

(p. 100) « [...] de ces eaux noires et transparentes, au sein desquelles l'œil d'Albert, hanté par un pressentiment sinistre, chercha alors un anneau d'or aux pierreries fabuleuses [...] »

(p. 102) « Alors, à nouveau, son œil embrassa d'un coup leur surface calme, et son cerveau recouvra aussitôt sa lucidité. »

(p. 120) « [...] et l'œil d'Albert put suivre le long canon d'un fusil suspendu à l'épaule d'Herminien [...] »

(p. 126) « [...] il lui avait paru qu'en un éclair venait de s'imprimer au fond de son œil, parmi toutes les autres, *une* touffe indiciblement différente [...] »

L'œil d'« Herminien » :

(p. 43) « [...] sa figure calme s'animait alors, son œil devenait lumineux [...] »

(p. 77) « À chacune des paroles, à chacun des regards qu'ils s'adressaient alors, son oreille, son œil prêtaient une valeur magnétique [...] »

(p. 78) « [...] mais cependant il n'échappait pas à Albert qu'une *ironie* féroce luisait dans son œil lorsqu'il glissait paresseusement de Heide vers lui [...] »

(p. 81) « Ces journées qu'Albert supposait emplies pour lui de la substance de riches travaux, de difficiles méditations, il les passait presque entières couché sur son lit, d'où son œil plongeait sur les bois mélancoliques de Storrvan. »

(p. 81) « Ainsi procédait de jour en jour cette annexion qu'Herminien surveillait sans cesse avec l'œil froid et cruellement fascinant d'un éblouissant reptile. »

(p. 81) « [...] il suivait de l'œil de la pensée chacun des pas de celle qu'il avait amenée pour en comprendre le prix lorsqu'elle lui serait enlevée. »

Si l'on compare les occurrences reliées à l'un et à l'autre, on remarque bien le rôle distinct attribué à chacun des protagonistes; alors qu'Herminien pose un œil menaçant, l'œil d'Albert semble plus souvent qu'autrement intrigué ou même apeuré. L'œil d'Herminien n'est pas sans rappeler celui d'un dangereux cyclope;

« son œil dev[ient] lumineux », « luis[ant] » d'une « ironie féroce », alors que celui d'Albert est plutôt « hanté par un pressentiment sinistre » ou demande à être rassuré : « son œil embrassa d'un coup leur surface calme, et son cerveau recouvra aussitôt sa lucidité. » L'œil d'Albert constate les situations dangereuses (« put suivre le long canon d'un fusil ») alors que celui d'Herminien, comparé à « l'œil froid et cruellement fascinant d'un éblouissant reptile », se plaît particulièrement à épier les faits et gestes d'Albert et de Heide (il « prêt[e] une valeur magnétique » à leurs paroles et leurs regards, il « surveill[e] », il « sui[t] de l'œil de la pensée » Heide).

Près de la moitié des occurrences (plus précisément vingt-et-une) du mot « œil » dans le *Château d'Argol* peuvent être considérées comme des perceptions pures; tout comme les exemples vus précédemment, leur référent étant indéterminé, elles font de « l'œil » un personnage à part entière qui renvoie à la perception visuelle en général. Cette valeur générique de la perception dans le monde référentiel gracquien n'a pourtant rien à voir avec notre activité perceptive de tous les jours, où le regard se joue au centre de l'œil. Ordinairement, les yeux regardent quelque chose, ils représentent la source, le point de départ de la relation perceptive, alors que l'objet visé par le regard en constitue le point cible. Si nous examinons les vingt-et-une occurrences du mot « œil » comme perception pure (voir en Annexe II), nous constatons que l'« œil » est plus souvent qu'autrement renvoyé au rôle de complément direct (à six reprises) et de complément indirect (à onze reprises), alors qu'il n'est que rarement sujet (seulement à quatre reprises). L'« œil », en plus d'attribuer le regard (sur Argol) non plus seulement aux personnages qui s'y trouvent mais à n'importe quel individu qui y serait et donc, hypothétiquement, à « l'œil du lecteur », se trouve très souvent placé dans une expression où il est « dominé » par la nature du verbe qui l'accompagne (« l'œil était

heurté », « obsédait l'œil », « offusquait l'œil », « empêchaient l'œil », « s'imposait clairement à l'œil ») et par sa place dans la phrase, qui suit le verbe « dominateur ».

Alors que l' « œil » est habituellement le point de départ de toute observation, on remarque facilement que dans l'ordre canonique³⁰ des phrases où il agit comme perception pure, même lorsqu'il est sujet, il ne se trouve jamais en tête de proposition. Si l'on revient à la phénoménologie du texte littéraire que nous propose Pierre Ouellet dans *Voir et Savoir*, gardant en mémoire l'idée qu'une « *forme de proposition* [...] incarne la manière dont la phrase garde la trace d'une activité perceptive dont son contenu sémantique est le corrélat³¹ », on constate l' « activité perceptive » toute particulière de la phrase gracquienne; dans tous les sens du terme, elle « offr[e] à l'œil » (p. 47). Cette bizarre sensation de domination de l'extérieur sur l'œil provient d'une part de l'étrange inversion du cours naturel des choses et d'autre part d'un semblable renversement pour le sujet (lecteur ou interprète) qui perçoit le texte, alors que ce dernier lui montre un « œil » qui reçoit la perception au lieu de la contrôler, qui reçoit les images au lieu de les observer.

Comme le sous-entend l'hypothèse d'une *epochè* gracquienne, toutes ces énumérations de perceptions pures permettent de conclure que le texte d'*Au Château d'Argol* est véritablement sensible à quelque chose de l'« essence » d'un sujet percevant. Mais en plus de cet intérêt pour « la perception à l'état pur », le récit gracquien présente une *epochè* qui se distingue de l'*epochè* phénoménologique, puisqu'il se joue de la relation perceptive ayant habituellement lieu « du sujet percevant vers l'objet observé », objet quasi « actant » que nous allons maintenant analyser.

³⁰ Pierre OUELLET, *op.cit.*, p. 155 : « En français écrit, l'ordre canonique, comme on sait, correspond à la chaîne SN-SV ou S-V-O, plus précisément encore : sujet-verbe-attribut/ objet direct – objet indirect – circonstants »

³¹ *Ibid.*, p. 173.

L'OBJET OBSERVÉ

Si l'on rattache communément à la phénoménologie la maxime « revenir aux choses mêmes », cette philosophie ne prône pourtant pas l'existence d'une « chose en soi ». À cet égard, Merleau-Ponty décrit la réduction phénoménologique (et plus précisément la conversion réflexive) comme une prise en considération de ce que les objets du monde sont en fait partie intégrante de nous-mêmes, puisqu'ils n'existent *pour nous* que grâce à la conscience que nous avons d'eux : « je ne crois plus voir de mes yeux des choses extérieures à moi qui les vois : elles ne sont extérieures qu'à mon corps, non à ma pensée, qui le survole aussi bien qu'elles³². » La « chose en soi » est inexistante du point de vue du phénoménologue, parce que la perception ne peut être effectuée que grâce à un sujet observant : « comme quand nous voulons considérer une chose *en soi*, et que, par là même, nous concentrant sur elle, nous en venons à la déterminer telle qu'elle est *pour nous*³³. »

Même si, dans la relation perceptive, la phénoménologie refuse qu'une chose existe « en soi » selon une certaine autonomie, elle propose tout de même une notion appelée la « donation », selon laquelle le caractère apparent de ce que l'on voit est l'œuvre d'un certain « don » de l'objet; la phénoménologie cherche à « comprendre chaque objet en lui-même, à partir de son mode subjectif de donnée, c'est-à-dire tel qu'il se donne à la conscience³⁴. » Ainsi peut-elle affirmer que « le phénomène désigne l'apparaître où l'étant lui-même se *donne*³⁵ »; non parce que la chose visée décide de ce qu'elle nous offre, mais parce que ce qui nous est perceptible ne peut être perçu que grâce à ce qui s'en manifeste.

³² Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 50.

³³ *Ibid.*, p. 122.

³⁴ Emmanuel HOUSSET, *op.cit.*, p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 263. (Nous soulignons.)

Cette question de la manifestation prend une toute autre ampleur dans l'écriture gracquienne; ce que le « monde » du récit gracquien *offre* tend à posséder « sa propre vie ». Plus précisément, il semble que la donation dans le *Château d'Argol* se rapproche plutôt d'une *imposition* (nous avons déjà vu son impact sur l' « œil »), et que cette surprenante obligation lancée à la vue remette en question la prémisse voulant qu'il n'y ait de choses qui soient que pour et par l'entremise d'un sujet observant :

Vers l'est la vue s'arrêtait à un haut cap noir. Cette mer qui n'offrait à l'œil, qui balayait en un instant son immense étendue, ni un oiseau ni une voile, lui paraissait surtout insupportable par sa mortelle *vacuité*, car, demeurant tout entière d'un blanc grisâtre et terne sous un ciel éclatant, sa surface parfaitement bombée, dont la vue suivait malgré elle les courbes, imposait irrésistiblement à l'esprit l'image d'un œil révulsé dont la pupille eût chaviré en arrière, et dont seul fût resté visible le blanc hideux et atone, dont la surface eût tout entière *regardé*, et posé à l'âme le plus insoutenable des problèmes³⁶. (p. 47-48)

Pour faire suite à ce qui a été vu précédemment, on remarque que cette citation contient cinq perceptions pures, qui sont de surcroît « dominées » par le verbe qui les accompagne : « la vue s'arrêtait », « n'offrait à l'œil », « la vue suivait malgré elle », « imposait irrésistiblement à l'esprit l'image » et « posé à l'âme ». Dans cette scène ou cette relation perceptive où « la vue observe la mer », la « mortelle *vacuité* », cet espèce de vide sinistre, devient partie intégrante de ce que la mer semble *choisir* d' « offr[ir] à l'œil ». Ici encore, mais cette fois par l'entremise du paysage, l'image de l'œil révulsé refait surface; la « mer-œil » jette un regard sans pupille par la seule blancheur « grisâtre et terne », « hideu[se] et atone », de ses eaux. Si la métaphore de l'œil révulsé se veut la représentation concrète d'un œil retourné vers l'intérieur, le regard intériorisé qui s'interroge sur l'acte de percevoir ne réussit pourtant pas à en élucider le mystère; Gracq nous présente ici une intrigante

³⁶ Nous soulignons.

forme de « voir autrement ». Non seulement le regard des protagonistes mais toute « vue » se trouve dans l'obligation de recevoir le caractère « insupportable » et inerte (« n'offrait [...] ni un oiseau, ni une voile ») de l'endroit; la donation des objets semble être prise au sens littéral du terme : « la vue suivait malgré elle », « imposait irrésistiblement à l'esprit ». On retrouve bien ici ce que le critique Maël Renouard caractérise comme « magnétisme du regard » : « on choisit moins un point de vue qu'on est attiré par lui comme par une force dont nous ne sommes pas maîtres³⁷. »

La formule « malgré lui/elle³⁸ » ou le verbe « imposer³⁹ » ne sont que quelques exemples de cette manifestation étrange qui est transmise par les éléments de la contrée d'Argol lorsque s'y fixe un quelconque regard; cette caractéristique du monde référentiel gracquien donne à la « nature sauvage⁴⁰ » (p. 34) d'Argol toute sa profondeur : elle « n'a pas été modifiée par l'action de l'homme », elle revêt un « aspect peu hospitalier, parfois effrayant », mais surtout, elle semble « se pla[ire] à vivre seule et retirée », elle peut même devenir « rude, grossière ou brutale⁴¹ ». En effet, même le terme « brutalité » peut s'utiliser ici, car il n'est pas rare que la nature d'Argol, mais aussi tout ce qui peut prendre le rôle d'« objet du monde référentiel », frappe⁴² : « le caractère sauvage et désert du pays [...] ne tarda pas à *frapper* son esprit » (p. 19), « mais Albert fut *frappé* par la rareté et la triste monotonie du chant des oiseaux » (p. 20), « rendaient plus *frappante* la

³⁷ Maël RENOUARD, *op.cit.*, p. 20.

³⁸ « dont les pas sur la pelouse totalement rase revêtaient alors *malgré lui* un aspect de majesté »(p. 25), « de sorte que le dormeur à son réveil plongeait son regard *malgré lui* dans le gouffre des arbres »(p. 32), « saisit *malgré lui* par la majesté et le silence des bois »(p. 124) (Nous soulignons.)

³⁹ « tandis qu'il poursuivait avec ses compagnons de route une navigation dont *s'imposait* de plus en plus à son esprit le caractère enchanté »(p. 91), « la rigidité de sa direction *s'imposait* clairement à l'œil »(p. 141), « que la composition de la scène finissait par *imposer* au spectateur »(p. 163) (Nous soulignons.)

⁴⁰ Nous soulignons.

⁴¹ Ces définitions proviennent du *Petit Robert*.

⁴² Nous soulignons les occurrences de « frapper » dans les citations.

vitesse des lourds nuages gris » (p. 22), « la forme et la disposition des rares ouvertures n'était pas moins *frappante* » (p. 23), « et l'œil *était heurté vigoureusement* par le poudroïement de la lumière sur les pierres blanches » (p. 29), « *frappant* les sens d'une silencieuse horreur » (p. 100), « et le constant dépérissement de cette figure angélique [...] *frappant* Albert d'étonnement » (p. 137), « et sa particulière et alors surprenante immunité *frappait* l'esprit » (p. 143), « rappelaient alors à l'esprit d'une manière *frappante* l'atmosphère extraordinairement *sereine* » (p. 159), « ses yeux [...] le *frappèrent brusquement* d'une horreur et d'un dégoût » (p. 175). Quelquefois simplement surprenante ou saisissante, la manifestation, dans le *Château d'Argol*, peut aussi suggérer la violence :

Il semblait que ce guet-apens de la nature fût sans recours possible pour l'âme aiguillonnée par le mystère et la curiosité, par le silence de ces lieux où ne pouvait s'entendre aucun chant d'oiseau, et où les symptômes trop évidents de l'appesantissement habituel de la *nuit* n'étaient démentis que par la présence à tous égards insolite du disque blanc, vide et aveuglant du soleil glissant son œil dans les fraîches entrailles de la terre – le lieu d'un crime insondable, où l'absence cependant indiscutable de toute *pièce à conviction* dût enchaîner finalement la vue à la profondeur alors entièrement significative de ces eaux noires et transparentes, au sein desquelles l'œil d'Albert, hanté par un pressentiment sinistre, chercha alors un anneau d'or aux pierreries fabuleuses ou un poignard encore englué du réseau de ces filaments rouges et indélébiles qui rendent à jamais si improbable la dilution complète du sang humain dans l'eau. La présence bizarre du soleil sur cet horizon surélevé, à une heure avancée du jour, pareil à la lune effleurant au milieu de la nuit les hautes branches des arbres, la transparence ténébreuse de l'eau, la clarté du soleil divisée et vaporisée en un brouillard flottant par des milliard de feuilles et semblable à un nuage souffré, ténu et glauque, tout concourut enfin à pénétrer l'âme d'Albert, au milieu de ce profond aquarium aérien, du sentiment intime qu'il ne pouvait se trouver en présence des effets ordinaires de la lumière traversant notre atmosphère, mais seulement – et il s'en convainquit avec un subit frisson – d'un impossible *néгатif de la nuit* [...] (p. 100-101)

Dans cette citation provenant des premières pages du sixième chapitre « La Chapelle des abîmes », le cas particulier de la manifestation de l'objet du monde référentiel prend même l'allure d'un « guet-apens » de la nature; comme si les lieux « attendaient Albert » pour le menacer ou le tuer. La métaphore filée reliée au crime intrigant, poignant et irrésolu (« guet-apens de la nature », « le lieu d'un crime insondable », « l'absence cependant indiscutable de toute *pièce à conviction* », « poignard », « sang ») se poursuit même jusqu'à la noyade fictive de toute « vue » alors « enchaîn[ée] [...] à la profondeur alors entièrement significative de ces eaux noires et transparentes ».

La personnification du soleil « glissant son œil dans les fraîches entrailles de la terre » et le retournement du regard proposé par ce tout particulier « *négatif de la nuit* » ressemblent à la métaphore de l' « œil révolté ». Le « disque blanc, vide et aveuglant » de l'œil du soleil n'est pas sans rappeler la mer-œil qui posait dans sa blancheur un mystérieux regard sans pupille. La comparaison du soleil à la lune donne lieu à une série d'antithèses (jour/nuit, « transparence ténébreuse », clarté/brouillard, clarté/nuage, « aquarium aérien ») où, encore une fois, on ose nous faire croire que la manifestation du monde référentiel possède sa propre « vie » : « tout concourut enfin à pénétrer l'âme d'Albert ».

Il faut pourtant apporter une nuance à cette donation qui paraît « s'imposer à la vue » dans le monde référentiel gracquien; elle n'est qu'apparente. Le récit de Gracq propose en fait un sujet percevant qui est *l'objet de ses propres perceptions*, de l' « incroyable vigueur de ses perceptions » (p. 125), d'une façon similaire à ce que Pierre Ouellet observe dans le texte proustien :

Si, phénoménologiquement, tout acte de cognition ou de perception prend effectivement sa source dans le sujet connaissant ou percevant qui en est l'acteur, l'énoncé proustien

[gracquien] nous montre que le « sujet » ou l' « agent » est en réalité l'objet de ses propres « perceptions-cognitions »⁴³.

En effet, et c'est l'hypothèse que nous poursuivrons au cours du prochain chapitre, la narration d'*Au Château d'Argol* a la particulière propriété de révéler constamment l'apparaître même du monde fictif qu'elle présente, ce qui fait en sorte, par exemple, que l'extrait que nous venons d'analyser se termine par la formulation « et il s'en convainquit avec un subit frisson », comme si le personnage d'Albert était véritablement celui qui se persuade de cet « impossible *négatif de la nuit* ». Malgré l'indéniable accent mis sur la manifestation vivante des objets de son monde référentiel et l'apparente inversion de la relation perceptive, le récit gracquien semble bel et bien porteur de l'idée voulant que « la chose même [...] [soit] toujours pour moi la chose que *je vois*⁴⁴ »; c'est ainsi que, par exemple, la fin du premier chapitre nous propose que ce soit avant tout à travers la conscience ou la perception d'Albert, par ses propres « opérations subjectives », que les lieux qui l'entourent prennent un caractère hanté ou menaçant : « Il parvient enfin au centre *de cette anxiété dont tout l'après-midi il a revêtu un paysage* qui, sans doute, le mérite à bien des égards⁴⁵. » (p. 35)

D'un point de vue plus général, la relation perceptive diégétique qui a lieu entre le sujet percevant et l'objet observé dans le *Château d'Argol* est donc assez floue; elle *apparaît* renversée, mais elle conserve en même temps l'esprit phénoménologique voulant que la perception naisse d'un sujet observateur. À la lumière de ces développements sur le sujet percevant, l'objet observé, l'*époque* phénoménologique et l'*époque* gracquienne, on peut encore plus apprécier un passage comme celui-ci, tiré du chapitre « Le Bain », où le lecteur se voit imposer le

⁴³ Pierre OUELLET, *op.cit.*, p. 269.

⁴⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 27.

⁴⁵ Nous soulignons.

« miracle » de la « verticalité » de Heide sur l' « horizontalité » brumeuse du bord de la mer, comme le rappel d'un *phénomène* biblique :

Le soleil jaillit des brumes et éclaira de ses rayons cette scène au moment où Heide, dans sa radieuse nudité, marcha vers la mer d'un pas plus nerveux et plus doux que celui de la cavale des sables. Dans le paysage miroitant que composaient ces longs reflets mouillés, dans l'*horizontalité* toute-puissante de ces bancs de brume, de ces vagues plates et lisses, de ces rayons glissants du soleil elle surprit l'œil tout à coup par le miracle de sa *verticalité*. Sur la grève dévorée du soleil et d'où toute ombre était bannie elle fit courir des reflets sublimes. *Il semblait qu'elle marchât sur les eaux.* (p. 88-89)

C'est cette communion particulière entre les protagonistes (ici Heide) et la contrée d'Argol, ou même cette relation perceptive complexe allant du sujet percevant vers l'objet observé – devenu en apparence un objet *donnant à voir* – qui a probablement incité Patrick Née à parler d'un « *continuum* qui ne soit rien de moins que la double incarnation réciproque [du sujet par l'objet]⁴⁶ » au centre de l'écriture gracquienne et rappelant la « chair⁴⁷ » chez Merleau-Ponty.

⁴⁶ Patrick NÉE, *op.cit.*, p. 170.

⁴⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 176 :

On comprend alors pourquoi, à la fois, nous voyons les choses elles-mêmes, en leur lieu, où elles sont, selon leur être qui est bien plus que leur être-perçu, et à la fois nous sommes éloignés d'elles de toute l'épaisseur du regard et du corps : c'est que cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée avec elle, elle en est synonyme. C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication.

Chapitre 3

L'INCERTITUDE OU « L'IMMENSITÉ DES POSSIBLES »

Julien Gracq nous présente un monde qui « semble être ». On ne peut pas dire que ce monde contrevienne aux lois qui régissent le monde des personnes vivantes, mais son univers, où les choses « semblent être » au lieu d' « être » tout court, s'impose comme une réalité particulière.

- Anna-Maria DAL CENGIO, « Julien Gracq entre le réel et l'irréel »

Bref, pour moi, l'ensemble du monde [grâce à la réduction phénoménologique], au lieu d'être existant, n'est plus qu'un phénomène d'être.

- Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*

Il existe une grande ressemblance entre la « semblance d'être » du récit de Gracq et le « phénomène d'être » pour Husserl. Au chapitre précédent, nous avons proposé l'hypothèse de l'*epochè* gracquienne; nous avons développé son aspect plus diégétique en repérant dans le *Château d'Argol* la relation entre les sujets percevant et les objets observés du monde référentiel gracquien. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons davantage à l'*epochè* qui a lieu dans la relation perceptive entre le lecteur et le texte, c'est-à-dire aux caractéristiques qui forment la « semblance d'être » du texte gracquien et qui mettent l'accent sur la sensibilité de Gracq à une phénoménologie de « l'immensité des possibles¹ ».

En phénoménologie, nous l'avons vu, puisque nous ne pouvons expérimenter qu'à l'aide de notre sens perceptif, nous n'avons pas accès aux « choses » en tant que telles, mais plutôt à une quantité indéfinie de *phénomènes*. Ce sont ces phénomènes, les innombrables manifestations de « ce qui est », qui constituent pour Husserl l'apparaître ou « ce qui apparaît », une « couche psychologique posée à même le monde² » que l'on peut réussir à décrire en s'exerçant à la réduction phénoménologique. Un peu comme s'il devenait phénoménologue, le lecteur du *Château d'Argol* est invité à *apprendre à voir*, à

¹ Michel MURAT, *op.cit.*, p. 120.

² Marc RICHIR, *op.cit.*, p. 445.

découvrir en quoi consiste la perception; le récit gracquien lui impose une « semblance d'être » qui rappelle étrangement celle qui peut être révélée par l'expérience phénoménologique, l'oblige à être confronté dans sa lecture à une distance, une forme de détachement ou une « mise entre parenthèses » comme celle qui est proposée par l'*epochè*.

Le présent chapitre se divise en quatre parties. Dans un premier temps, nous examinerons la critique d'interprétation symbolique associée au *Château d'Argol*. Nous présenterons de brefs exemples d'analyses symboliques du premier récit de Gracq, mais surtout pour nous en distancier; ce n'est pas tant l'angle symbolique véhiculé par le « climat d'incertitude » gracquien qui nous importe, mais plutôt la manière dont l'indétermination témoigne de « l'immensité des possibles » :

L' « élation vers l'éventuel » est pour Gracq la manifestation de l'élan créateur. Elle fait participer intimement le lecteur au devenir de l'œuvre en le plongeant dans l'incertitude de sa genèse : il coïncide alors avec la position de l'auteur en proie à l'immensité des possibles, à leur séduisant vertige³.

Dans un deuxième temps, nous verrons qu'il existe un lien étroit entre le climat d'incertitude du texte de Gracq et le fait que l'énonciation gracquienne met constamment en évidence le caractère fictif et « apparent » du récit qu'elle présente. Grâce à des formes différentes de modalisation, la fiction s'affirme comme fiction mais aussi comme « semblance d'être ». Dans un troisième temps, nous étudierons la question des variations imaginatives dans le *Château d'Argol*, qui met l'accent sur le « voir voir » et une phénoménologie de « l'immensité des possibles ». Dans un quatrième et dernier temps, nous dresserons un portrait plus global de cette fiction qui se montre comme fiction, qui se *met en scène*. Gracq nous présente un monde fictif de « phénomènes » vus en tant que « phénomènes », un monde caractérisé par l'apparaître; nous nous servirons d'un découpage du récit pour

³ Michel MURAT, *op.cit.*, p. 120.

montrer comment les phénomènes et l'intérêt de Gracq pour la manifestation surviennent à des moments bien précis de l'intrigue du *Château d'Argol* et en dominant même la trame narrative.

L'INCERTITUDE ET LA CRITIQUE D'INTERPRÉTATION SYMBOLIQUE

Au Château d'Argol, selon les mots de l'auteur, a été rédigé avec « enthousiasme⁴ » et « spontanéité⁵ », alors qu'à ses débuts comme écrivain, Gracq désirait explorer les clichés des romans noirs⁶ :

Le répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit et des rêves, nous enchantant surtout par sa complète familiarité, et donnant au sentiment du malaise sa virulence indispensable en prévenant d'avance que l'on va trembler, n'a pas semblé pouvoir être laissé de côté [...] (« Avis au lecteur », p. 10)

Plusieurs éléments dans le récit de Gracq – champs lexicaux, écriture, construction – attestent de cet amour du roman noir, en faisant régner l'inquiétude et l'incertitude. Par exemple, même s'il était à la base involontaire, le phénomène de la conversation que nous avons abordé au premier chapitre contribue à ce climat d'incertitude dans lequel baigne tout le récit; en gardant sous silence les dialogues entre les personnages pour n'en faire ressortir que ce qui s'y voit et s'en ressent, Gracq fait que le lecteur avance dans le récit avec l'impression que quelque chose lui échappe. La présence de perceptions pures indéterminées ou à caractère générique étudiée au deuxième chapitre contribue également à cette atmosphère de doute en remplaçant la perception propre d'Albert, d'Herminien ou de Heide par

⁴ Bernhild BOIE dans Julien GRACQ, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 1126.

⁵ Julien GRACQ, *Entretiens*, Paris, Librairie José Corti, 2002, p. 76 (entretien avec Jean Roudaut, 1981) : « La préface cherche à donner le change. Elle a été écrite deux ans après le livre, quand j'ai envisagé de le publier. Il a dû me sembler après coup nécessaire de prendre des distances avec un ouvrage trop spontané. »

⁶ Voir à cet effet l'intervention d'André PEYRONIE (« Julien Gracq et le roman noir », *Colloque International « Julien Gracq »/ Angers, 21-24 mai 1981*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982, p. 221-245.) portant entre autres sur les figures du château et du souterrain.

des synecdoques ou de « nouveaux personnages » étranges comme l'œil, la vue, l'âme ou le regard. L'apparente imposition des objets du monde référentiel contribue elle aussi à rendre mystérieuse la contrée d'Argol, où les personnages se retrouvent comme hantés par les choses et les lieux qui les entourent. Cependant, comme Gracq le mentionne dans son « Avis au lecteur », l'emploi abondant d'éléments suggérant l'étrangeté dans *Au Château d'Argol* témoigne surtout d'un plaisir à se laisser aller aux clichés véhiculant le « sentiment du malaise » et l'inquiétude :

Il va sans dire qu'il serait par trop naïf de considérer sous l'angle symbolique tels objets, actes ou circonstances qui sembleraient dresser à certains carrefours de ce livre une silhouette toujours malencontreuse de poteau indicateur [...] (« Avis au lecteur », p. 10)

Même si elle n'a pas nécessairement à être prise au sérieux, l'incertitude dans le premier récit gracquien a donné lieu à plusieurs analyses d'interprétation symbolique. Parce que l'œuvre gracquienne repose sur « l'attente d'un événement », cet événement à venir se présente, nous disent certains critiques, sous la forme de signes ou de symboles qu'il serait possible d'élucider.

Il nous faut d'abord montrer en quoi l'œuvre gracquienne est si facilement devenue l'objet d'une critique d'interprétation symbolique, pour ensuite expliquer comment cette recherche de la signification des symboles s'oppose, en quelque sorte, à l'idée plus phénoménologique de « l'immensité des possibles » que contient véritablement, selon nous, l'écriture gracquienne. Pour ce faire, nous utiliserons un extrait du dernier chapitre intitulé « La Mort », où Herminien montre à Albert un passage secret du château menant du salon à la chambre de Heide :

Albert remarqua avec un sentiment de malaise que de longues toiles d'araignées, dont les mailles emprisonnaient une poussière séculaire et dont le réseau serré avait dû s'étendre à travers l'entière largeur du souterrain, comme rompues par un passage tout récent *pendaient* de toutes parts au long des parois qu'elles tapissaient de leurs sordides draperies, et

laissaient au centre même du couloir un espace inexplicablement libre. (p. 171-172)

Dans cette citation, les toiles d'araignées trouées que voit Albert suggèrent que le « souterrain » (p. 171) avait longtemps été abandonné, mais que quelqu'un y est pourtant pénétré tout récemment. Ces quelques lignes contiennent tout un champ lexical de l'inquiétude et de l'incertitude : « malaise », « toiles d'araignées », « emprisonnaient », « rompues », « *pendaient* », « sordides draperies », « espace inexplicablement libre ». Pour augmenter l'effet de malaise, Gracq utilise également l'italique, qui fait ici ressortir l'indicatif plus-que-parfait du verbe « devoir » (comme pour souligner l'anormalité de la situation) mais aussi le double sens du verbe « pendre », soit « accroché, suspendu » ou « mort par pendaison⁷ ». Le texte d'*Au Château d'Argol* ne nous dira jamais qui a parcouru le passage secret en premier; son énigme laisse tout simplement place à « l'immensité des possibles », à une « question qui reste question » même si, en tant que lecteur, nous pourrions être tentées de croire, comme la critique Michèle Monballin, qu'Herminien est déjà passé par là :

C'est seulement un « être là » des choses qui s'offre [...] Il n'y a rien à trouver dans Argol, alors que, curieusement, tout ait l'air d'y « faire signe », que tout y ramène, d'une certaine façon, à l'instar de son souterrain qui débouche dans la chambre de Heide, et sur les fonctions duquel il faut maintenant revenir. [...] À voir qu'Herminien précède doublement Albert dans le souterrain [...], montrant « le chemin » à Albert qui le réempruntera pour reproduire sans doute l'acte de violence, la nuit où Heide se donne la mort, le symbolisme semble en effet ne faire aucun doute⁸.

Ce « symbolisme » que nous expose Monballin (le fait que le souterrain soit associé au viol de Heide par Herminien et même, par la suite, à un présumé second viol par Albert) contredit pourtant ce qu'elle nous dit en tout premier lieu, et qui nous ramène

⁷ Ces définitions proviennent du *Petit Robert*.

⁸ Michèle MONBALLIN, *op.cit.*, p. 86-87.

très certainement à quelque chose de la sensibilité phénoménologique de Gracq, à son intérêt pour la « manifestation en tant que telle » : « C'est seulement un "être là" des choses qui s'offre [...] *Il n'y a rien à trouver dans Argol*, alors que, curieusement, tout air l'air d'y "faire signe"⁹ ». Le moment du récit où l'on pourrait supposer qu'Albert reprend le souterrain pour rejoindre Heide est d'ailleurs incomplet; on y trouve une importante ellipse qui laisse place à l'indétermination, à une *ouverture* sur de multiples possibilités :

[...] d'un pas rapide, à travers les couloirs déserts, il gagna le grand salon et, avec une lenteur bizarre et presque solennelle, le panneau secret glissa sans efforts sous ses doigts. *[ellipse]* De longues heures après, du fond d'une nuit lourde et sans rêves, il fut tiré par des cris, des appels répercutés à travers toute la masse du château, et dont le caractère d'anormale et alarmante urgence – l'éveillant d'un sommeil presque aussi profond que celui de l'ivresse même – le rappela soudain à une demi-conscience du *laps de temps* significatif qui s'était écoulé pour lui hors de sa chambre et, le cœur brouillé soudain d'une suprême angoisse, il jeta en hâte un manteau sur ses épaules et courut vers l'appartement de Heide¹⁰. (p. 176-177)

Comme dans l'extrait précédent, ce moment du récit contient une abondance de termes qui peuvent être associés au « sentiment de malaise » et à l'énigme : « lenteur bizarre », « panneau secret », « nuit [...] sans rêves », « cris », « caractère d'anormale et alarmante urgence », « cœur brouillé », « suprême angoisse ». L'ellipse, où l'auteur omet volontairement de préciser les événements qui suivent la seconde ouverture du passage secret par Albert, est même rappelée dans l'expression « *laps de temps* significatif », où les actions d'Albert sont encore une fois cachées au lecteur, et où l'italique souligne l'« anormalité » et le mystère entourant ce « laps de temps » écoulé. C'est bel et bien un « "être là" des choses qui s'offre », une possibilité qui reste dans l'ouverture de ce qui a pu se réaliser qui

⁹ Nous soulignons.

¹⁰ Il constate alors qu'Heide s'est empoisonnée.

est exprimée par ce « *laps de temps* significatif », et pas *nécessairement* un « viol de Heide par Albert » comme le suppose Monballin.

L'analyse de Claudine Vercollier qui a pour titre « L'espace dans *Au Château d'Argol* : de la fonction focalisatrice des descriptions » généralise encore davantage l'étude de Michèle Monballin, en élargissant le symbolisme des lieux d'*Au Château d'Argol* pour les relier distinctement à chacun des personnages: « Certains indices conduisent à associer chacun des personnages à un de ces éléments : Albert à Argol, le château et les environs immédiats; Herminien à la forêt et Heide à la mer¹¹. » Pourtant, nous dit Michel Murat, ce qui chez Gracq fait signe, « fait signe sans être signe¹² »; aux associations de Vercollier, le critique Jean-Paul Goux pourrait répondre que le personnage d'Heide, par exemple, n'est pas exclusivement relié à la « mer » : « [...] le texte étend, par *métonymie*, les propriétés catalytiques de Heide à la salle, au château, à la contrée d'Argol toute entière¹³. » Patrick Née, quant à lui, pourrait objecter qu'il est réducteur d'associer un élément à un seul personnage (ou l'inverse) puisque chez Gracq, « ce qui compte en effet, c'est moins la production de belles images, que l'immersion du corps du sujet dans le flux de l'objectal¹⁴. » Albert, Herminien et Heide ne correspondent à aucune association unilatérale, mais existent d'abord et avant tout dans un univers marqué par une sensibilité à la *manière de percevoir*. L'imprécision ou le piège de l'analyse symbolique est souvent son éloignement du texte original; ainsi André Peyronie, auteur de *La Pierre de scandale du Château d'Argol de Julien Gracq*, propose-t-il

¹¹ Claudine VERCOLLIER, « L'espace dans *Au Château d'Argol* : de la fonction focalisatrice des descriptions », *LittéRéalité*, North York, 1989, vol. 1, no. 2, p. 161.

¹² Michel MURAT, *L'enchanteur réticent*, *op.cit.*, p. 167.

¹³ Jean-Paul GOUX, *Les Leçons d'Argol*, Paris, Temps Actuels, 1982, p. 14.

¹⁴ Patrick NÉE, *op.cit.*, p. 173.

une « homosexualité latente » entre Albert et Herminien, pour rectifier un peu plus loin : « À vrai dire, rien dans le texte ne permet de soutenir une telle lecture ¹⁵[...] »

Il vaudrait peut-être mieux qualifier l'œuvre gracquienne, comme le dit Ruth Amossy, de « narration symbolique dont l'énigme reste entière et qui provoque de façon presque irritante le déchiffrement¹⁶ »; après tout, « [t]out le monde n'accorde pas que les signes sont bien les signes de ce dont ils prétendent être signes¹⁷ ». Pour Amossy, la vertu « séductrice » du texte gracquien va de pair avec un *détournement* de la visée du discours symbolique; en d'autres termes, un roman comme *Le Rivage des Syrtes* (mais c'est également le cas pour *Au Château d'Argol*) nous charme par « sa capacité à *provoquer* (au double sens du terme) le déchiffrement, c'est-à-dire à "entretenir le désir de lire" en déjouant toute éventualité de clôture¹⁸ ». La recherche de la signification des symboles gracquiens devient surtout un moyen de nous garder en haleine et de nous inciter à poursuivre notre lecture du récit : « il s'agit de libérer un envoûtement plutôt que d'inciter à un décryptage¹⁹. »

Grâce à son interrogation sur le fonctionnement de la perception, la phénoménologie s'intéresse aux diverses potentialités d'un même objet. Par son détournement de la visée du discours symbolique, l'écriture gracquienne est porteuse de cette idée très phénoménologique de « l'immensité des possibles ». Il y a, au centre du climat d'incertitude du *Château d'Argol*, dans cette invitation à l'interprétation symbolique qui fonctionne comme un « moteur » de lecture, une ouverture qui rappelle fortement celle de la démarche phénoménologique. De

¹⁵ André PEYRONIE, *La Pierre de scandale du Château d'Argol de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes, 1972, p. 23-24.

¹⁶ Ruth AMOSSY, *Parcours symboliques chez Julien Gracq/ Le Rivage des Syrtes*, Paris, CDU-SEDES, 1982, p. 10.

¹⁷ Maël RENOARD, *op.cit.*, p. 42-43.

¹⁸ Ruth AMOSSY, *op.cit.*, p. 28.

¹⁹ *Ibid.*, p. 123.

surcroît, cette idée de « l'immensité des possibles » se retrouve également dans l'énonciation d'*Au Château d'Argol* qui, par l'usage de la modalisation, met constamment en évidence le caractère fictif du récit qu'elle présente.

LA MODALISATION

Le « phénomène littéraire », rappelle Pierre Ouellet, est « transsubjectif²⁰ »; cela signifie grossièrement que, lors de la lecture ou de l'interprétation d'une œuvre, il y aura un passage de la subjectivité de l'auteur à la subjectivité du lecteur : « le lecteur [...] doit consentir dans sa lecture à l'abandon heureux de sa singularité et superposer à son discours mental celui que lui impose le livre²¹. » À travers cet échange, même s'il sait qu'il consulte une œuvre de fiction, le lecteur ou l'interprète qui « superpose à son discours mental celui que lui impose le livre » prend ce discours « pour vrai »; par exemple, si le roman contient des dialogues, il les « entendra » véritablement, au centre de sa parole intérieure. La modalisation, c'est au contraire « cette opération énonciative qui assume et déclare le caractère "fictionnel" de l'énoncé qu'elle produit²² »; en d'autres termes, elle fait en sorte que le lecteur ou l'interprète d'une œuvre doive « superposer à son discours mental » un discours *qui ne cesse de lui rappeler qu'il est fictif*.

Plus généralement, pour la linguistique, le domaine de la modalité est « l'ensemble des moyens dont le locuteur dispose pour indiquer son attitude à l'égard de l'énoncé qu'il produit²³ » ou encore « [d]ans la problématique de l'énonciation (acte de production du texte par le sujet parlant) [...] la marque donnée par le sujet à son énoncé, [...] la composante du procès d'énonciation permettant

²⁰ Pierre OUELLET, *op.cit.*, p. 172.

²¹ Gabriel BERGOUNIOUX, *op.cit.*, p. 32.

²² Michel MURAT, « *Le Rivages des Syrtes* » de Julien Gracq/ *Étude de style II : Poétique de l'analogie*, Paris, Librairie José Corti, 1983, p. 171.

²³ Michel ARRIVÉ et al., *La Grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Librairie Flammarion, 1986, p. 103-104.

d'estimer le degré d'adhésion du locuteur à son énoncé²⁴. » Le propre du locuteur, du « sujet parlant » dans *Au Château d'Argol*, c'est de rappeler le caractère fictif de ce qu'il raconte, de constamment révéler que son discours n'« existe qu'en apparence ».

La question de la modalisation dans l'écriture gracquienne a déjà été abordée par les critiques Michel Murat, Anna-Maria Dal Cengio et Michèle Monballin (pour n'en nommer que quelques-uns) : chez Murat, les marques de la modalisation sont précisément repérées et classées pour en dégager les effets; Dal Cengio et Monballin, quant à elles, relient plus généralement les formes de modalisation à tout ce qui « relève dans le texte d'une "connotation d'incertitude"²⁵ ». La surabondance des verbes « sembler » et « paraître » (modalisateurs de la « semblance²⁶ » qui sont particulièrement présents dans *Au Château d'Argol*) et l'italique (« modalisateur graphique²⁷ » dont nous avons déjà donné quelque exemples), sont d'ailleurs souvent les toutes premières caractéristiques remarquées et analysées dans l'écriture de Gracq. En parlant des « formules modalisantes gracquiennes », les critiques font également référence, entre autres, aux « séquences introductives du type "on eût dit que", "peut-être"²⁸ », ainsi qu'à l'utilisation du « comme » (dans son emploi de modalisateur). Comme cette question des formules modalisantes gracquiennes a déjà été largement abordée, et que certains ont même insisté sur le fait que Gracq n'avait pas encore la maîtrise totale de ce procédé (joint au discours analogique) lors de la rédaction de sa première œuvre²⁹, nous n'allons pas

²⁴ Jean DUBOIS et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p. 305.

²⁵ Anna-Maria DAL CENGIO, *op.cit.*, p. 184.

²⁶ Michel MURAT, *op.cit.*, p. 171.

²⁷ *Ibid.*, p. 174.

²⁸ Anna-Maria DAL CENGIO, *op.cit.*, p. 184.

²⁹ Michel MURAT, *op.cit.*, p. 200 :

énumérer toutes les occurrences des modalisateurs dans *Au Château d'Argol*, mais plutôt tenter de montrer en quoi cet usage de la modalisation justifie notre hypothèse de l'intérêt de Gracq pour « l'apparaître même », et fait du premier récit gracquien une œuvre particulièrement phénoménologique.

Si l'on compare, par exemple, une courte citation provenant du chapitre « Le Bain », et une version de la même scène sans les marques de la modalisation, on remarque bien que l'effet produit n'est pas du tout le même :

- A- « Et il semblait à Albert que l'eau véritablement *coulât* sous eux à une incomparable vitesse, et dût déborder ses tristes rivages [...] » (p. 91)
- B- Albert vit que l'eau véritablement coulait sous eux à une incomparable vitesse, et débordait ses tristes rivages.

Un sujet de l'énoncé peut modaliser « les données sensibles du monde référentiel » et alors les rendre « perceptibles d'une certaine manière, d'un certain point de vue³⁰ » : en remplaçant le verbe « sembler », en éliminant l'italique appliqué au verbe « couler » et en retirant le verbe « devoir » dans cet extrait, la scène d'abord présentée comme une perception incertaine d'Albert, comme une apparence hypothétique (par le verbe « semblait »), surprenante (dans l'italique du verbe « *coulât* ») et ouverte sur la possibilité (« dût déborder »), devient une scène montrée comme réelle, certaine et centrée sur l'action qui la compose. La modalisation est un élément clé remplaçant le récit gracquien dans la « perception-

Il suffit de se reporter aux scènes homologues du *Château d'Argol* pour percevoir par contraste, non seulement la véhémence sombre du premier récit de Gracq, mais aussi une pratique à *tout va*, qui court sans cesse la chance du rapprochement et la court jusqu'au bout, avec un louable mépris pour les impératifs de cohérence du contexte et de l'histoire.

³⁰ Pierre OUELLET, *op.cit.*, p. 141.

cognition » bien plus que dans l' action (c'est d'ailleurs pourquoi nous parlions de « modalités perceptivo-cognitives³¹ » au premier chapitre).

Comme la phénoménologie s'intéresse à « ce que signifie apparaître pour le monde³² » et à ce qui constitue « ce que l'on voit », la modalisation se retrouve au centre de ses questionnements. La réflexion philosophique ne peut pas se passer de l'« exam[en]³³ » des diverses modalités de l'objet observé, puisque ce sont elles qui décrivent précisément l' « essence » de chaque perception :

Il y a un mode d'apparaître douteux, un mode d'apparaître probable, etc., et nous avons des manières de nous convaincre de ce qui se montre et de transformer une telle incertitude ou probabilité en certitude ou, au contraire, de transformer ce qui était une certitude apparente en doute, en probabilité, etc³⁴.

Comme le mentionnent Anna-Maria Dal Cengio et Michèle Monballin, la modalisation gracquienne sert généralement à « rendre douteux », à alimenter le climat d'incertitude du récit. De plus, elle associe le *Château d'Argol* à cette idée phénoménologique de l' « immensité des possibles »; Elisabeth Cardonne-Arlyck explique d'ailleurs que le « soulignement » ajoute une part d'indétermination dans le récit :

[...] l'italique, indiquant en soi un sens qui sinon serait absent du texte, ne dit pas ce qu'est ce sens à jamais hypothétique. Règle de l'échange entre l'écriture et la lecture, l'italique est donc également un obstacle à cet échange. De la communication il fait un questionnement³⁵.

Au contraire de ce qui se produit le plus souvent en littérature et en grande partie grâce à la modalisation, Gracq ne produit pas une fiction qu'il énonce « *comme si*

³¹ *Ibid.*, p. 114.

³² Emmanuel HOUSET, *op.cit.*, p. 14.

³³ Edmund HUSSERL, *La Philosophie comme science rigoureuse*, *op.cit.*, p. 29.

³⁴ Jan PATOČKA, *op.cit.*, p. 27.

³⁵ Élisabeth CARDONNE-ARLYCK, *La Métaphore raconte/ pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 175.

c'était une vérité³⁶ » ou en « assum[ant] pour [lui] seul une vérité de la fiction à laquelle l'interprète n'est pas obligé de croire³⁷ ». L'usage de la modalisation lui permet plutôt de faire la distinction entre « voir » tout simplement et le constat que l'on ne voit qu'à travers les apparences, que ce que l'on ressent est dû aux modes d'apparaître des choses et à la disposition des divers sujets percevants. Gracq veut nous apprendre à voir en présentant des actes de perception se déroulant dans l'« apparaître même », en « superposant à notre discours mental » de lecteur ou d'interprète un discours qui se présente comme une série d'images ou d'apparences incertaines, qui assume et qui nous rappelle constamment son caractère fictif.

LES VARIATIONS IMAGINATIVES

L'écriture de fiction est, en elle-même, un ensemble de « variations imaginatives »; cela signifie qu'elle permet à un auteur d'exercer son imagination en exposant plusieurs potentialités d'un même objet. L'expression provient de Paul Ricoeur, qui soutient que nos « expériences fictives » ou nos « fables sur le temps » peuvent produire des « variations imaginatives » qui « mettent à découvert un certain *non-dit* de la phénoménologie³⁸ » : « Rien n'est plus apte que les fables sur le temps à explorer l'espace de sens ouvert par la requête d'une authentique reprise de l'héritage que nous sommes à l'égard de nous-mêmes dans la projection de nos possibilités les plus propres³⁹. » La notion de « variations imaginatives » est inspirée de celle de « variations eidétiques » (mot issu du grec « *eidōs* » qui signifie « l'essence idéale invariable à laquelle les objets sont conformes⁴⁰ »), la troisième et

³⁶ Michel MURAT, *op.cit.*, p. 13.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Paul RICOEUR, *Temps et récit/3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1983-1985, p. 247.

³⁹ *Ibid.*, p. 250.

⁴⁰ Jean TOUSSAINT DESANTI, *Introduction à la phénoménologie, op.cit.*, p. 168.

dernière composante de la réduction phénoménologique husserlienne : « [...] je cesse de voir dans chaque objet ou situation un fait particulier pour l'envisager comme une structure essentielle et universelle de mon expérience⁴¹ ». Plus concrètement, le phénoménologue s'exerçant aux variations eidétiques utilise son imagination pour essayer de dégager les potentialités ou les multiples *possibilités perceptives* d'un objet observé :

Plutôt que de m'attacher à l'apparence factuelle première de l'objet, je développe ma capacité imaginative pour apercevoir toutes les possibilités qui sont logées en lui, de façon à le révéler dans toutes ses facettes, et faire en dernière instance ressortir son essence⁴².

On comprend pourquoi Paul Ricoeur a créé un lien entre la variation eidétique en phénoménologie et cette notion de variation imaginative en littérature, les deux étant intimement reliées par un exercice de l'imagination.

Si toute écriture de fiction consiste en fait en de multiples variations imaginatives, on retrouve en plus dans le récit gracquien, fortement imprégné de « l'apparaître même » et de « modalités perceptivo-cognitives », quelque chose comme des *exemples* de variations imaginatives. Ici, c'est la multiplication des points de vue qui sert à décrire la toute première marche d'Albert vers le château :

Le château se dressait à l'extrémité de l'éperon rocheux que venait de côtoyer Albert. Un sentier tortueux y conduisait – *impraticable à toute voiture* – et s'embranchait à gauche de la route. Il serpentait quelque temps dans une étroite prairie marécageuse, à travers laquelle Albert entendit le plongeon précipité des grenouilles sur son passage. Puis le sentier abordait par une déclivité rapide les flancs de la montagne. Le silence du paysage devint alors total. D'épaisses masses de fougères bordaient le sentier à hauteur d'homme, de chaque côté des ruisseaux d'une limpidité surprenante coulaient sans bruit sur un fond de galets, des bois touffus enserraient le chemin dans ses détours les plus capricieux sur le flanc de la montagne. Pendant toute cette ascension, la plus haute tour du château, surplombant les précipices où le voyageur cheminait

⁴¹ Natalie DEPRAZ, *op.cit.*, p. 25.

⁴² *Ibid.*, p. 26.

péniblement, offusquait l'œil de sa masse presque informe, faite de schistes bruns et gris grossièrement cimentés et percée de rares ouvertures, et finissait par engendrer un sentiment de gêne presque insupportable. Du haut de ce guetteur muet des solitudes sylvestres, l'œil d'un veilleur attaché aux pas du voyageur ne pouvait le perdre de vue un seul moment dans les arabesques les plus compliquées du sentier, et si la haine eût attendu embusquée dans cette tour un visiteur furtif, il eût couru le plus imminent des dangers! Les merlons de cette puissante tour ronde, faite de dalles épaisses de granit, se profilaient *toujours juste au-dessus* de la tête du voyageur engagé dans sa route pénible, et rendaient plus frappante la vitesse des lourds nuages gris qui les débordaient à chaque seconde avec une rapidité sans cesse accrue. (p. 21-22)

Gracq met en scène « l'ascension » d'un personnage par la seule description du sentier qu'il gravit et du château vers lequel il se dirige (en d'autres termes, jamais on ne voit une phrase comme « Albert marche »; nous savons qu'il franchit le sentier par l'impression produite, par ce qui est *vu*, « à hauteur d'homme »). Si nous observons la progression anaphorique des termes qui désignent Albert tout au long de ce paragraphe, nous remarquons que le nom propre d'Albert (répété à deux reprises), après la brève mention que les « fougères bordaient le sentier à *hauteur d'homme*⁴³ », devient soudainement « le voyageur » (par substitution lexicale ou anaphore lexicale infidèle⁴⁴) à trois reprises, et cela dès qu'il apparaît dominé par la « plus haute tour du château ». On pourrait même supposer que c'est *vu de haut* qu'Albert ne peut être considéré ou identifié comme autre chose qu'un voyageur quelconque.

Dans une première séquence (« Le château [...] sur le flanc de la montagne »), Albert n'apparaît que de façon accessoire et c'est la description du sentier menant au château qui nous permet de constater que le protagoniste se déplace. Ce sentier est « *impraticable à toute voiture* » (la « modalisation graphique » par l'italique permet encore une fois de souligner avec quelle hésitation

⁴³ Nous soulignons.

⁴⁴ Dominique MAINGUENEAU, *op.cit.*, p. 199.

Albert se rend au château), il « serpent[e] quelque temps dans une étroite prairie marécageuse » puis « abord[e] par une déclivité rapide les flancs de la montagne ». Le personnage d'Albert est tout de même un premier sujet percevant (auditif) dans cet extrait puisqu'il « enten[d] le plongeon précipité des grenouilles sur son passage ». Dans la deuxième séquence de l'extrait (« Pendant toute cette ascension [...] avec une rapidité sans cesse accrue »), c'est la description de la « plus haute tour du château » qui nous permet de suivre l'« ascension » du protagoniste et Albert devient alors « le voyageur ». Si l'on pourrait croire que c'est aussi le poids de la « masse presque informe » de cette « tour » qui rend la route « pénible » au « voyageur », cette masse « offusqu[e] » également un deuxième sujet percevant, l'« œil » (n'importe quel œil), une expression générique ou une perception pure qui, nous l'avons vu, devient un personnage à part entière.

C'est un passage de la deuxième séquence (« Du haut de ce guetteur [...] le plus imminent des dangers! ») qui nous présente plus précisément un bel exemple de variations imaginatives. En effet, la « plus haute tour du château » est alors personnifiée en un « guetteur muet des solitudes sylvestres »; ce nouveau « sujet percevant » *imaginé* permet au narrateur d'amplifier le sentiment de méfiance qui hante « le voyageur » et devient une véritable forme de dédoublement du regard, tel qu'a pu le décrire Merleau-Ponty :

Dès que je vois, il faut (comme l'indique si bien le double sens du mot), que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu⁴⁵.

Ce « voir voir » ou ce « dédoublement de la vision » que veut atteindre le phénoménologue par la réduction et un questionnement sur la perception, Gracq

⁴⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 175.

l'utilise comme procédé narratif; il imagine ici deux scènes, deux « facettes » différentes de l'approche du château par Albert. Dans la première, c'est « l'œil d'un veilleur » qui serait perché en haut de la tour qui est « attaché aux pas du voyageur » et qui « ne p[eut] le perdre de vue un seul moment »; dans la seconde, c'est une personnification de la « haine » qui surveille impatientement un « visiteur furtif » : « et si la haine eût attendu embusquée dans cette tour un visiteur furtif, il eût couru le plus imminent des dangers! » Albert est comme épié par la plus haute tour du château et ces exemples de variations imaginatives nous permettent de découvrir quelque chose de l'« essence » du château d'Argol : il semble posséder sa propre « âme ».

LA MISE EN SCÈNE D'UNE FICTION

La compréhension d'un texte narratif ne se réduit pas au repérage de *schémas d'actions* (scénarii, synopsis, etc.) sous forme de représentations formelles [...] mais relève de la perception que nous avons, à travers une forme linguistique et discursive perceptible, des actes de perception et d'aperception par lesquels un micro-monde se construit sous le regard et dans la conscience d'acteurs et de narrateurs qui agissent comme autant de « filtres » à travers quoi apparaissent les actions proprement dites.

- Pierre OUELLET, *Voir et Savoir*

Tout au long de ce travail, nous avons tenté de faire ressortir, en établissant une comparaison entre le *Château d'Argol* et certaines notions de base de la phénoménologie d'Husserl et de Merleau-Ponty (la conversion réflexive, l'*epochè*, la variation eidétique, le « voir voir », la donation, etc.), à quel point le texte de Gracq met en évidence un regard et les *traces d'une activité perceptive*, bien plus qu'un « schéma d'actions ». Pour compléter ces observations, nous nous servirons du découpage en Annexe III pour montrer comment la fiction gracquienne, où l'accent est mis sur *ce qui entoure les actions* bien plus que sur les actions proprement dites, peut être qualifiée de « mise en scène d'une fiction ».

Tout comme la lecture d'une pièce de théâtre ne peut pas se passer de ses indications scéniques, il est difficile de résumer le *Château d'Argol* sans prendre en considération les nombreux « "filtres" à travers [lesquels] apparaissent les actions » et tous les regards qui en modulent la trame narrative. Par exemple, le cinquième chapitre intitulé « Le bain » (que nous avons déjà étudié) ne peut pas se réduire à la seule nage effrénée des protagonistes vers le large; cette focalisation sur l'action omettrait toute la communication et la communion par les regards qui a lieu entre Albert, Herminien et Heide, et qui donne au chapitre toute son intensité. Pour montrer comment la « perception-cognition » et tout *ce qui entoure l'action* (focalisations, descriptions, interrogations) domine l'intrigue du *Château d'Argol*, nous avons effectué en Annexe III deux sortes de résumés; pour chacun des chapitres, nous avons d'abord regroupé les actions proprement dites dans un texte suivi, pour ensuite les jumeler à d'autres détails comme l'atmosphère, la présence de descriptions, ou encore la réponse à la question « qui pense? » ou « qui perçoit? » (nous avons utilisé à cet effet l'expression « focalisation sur » pour indiquer grossièrement qu'à un moment donné, la scène est concentrée sur les perceptions et pensées d'un personnage, ou encore, décrite du point de vue d'un seul personnage pendant une ou plusieurs pages; nous aurions pu, dans ce dernier cas, utiliser plutôt l'expression « focalisation par », mais comme les deux phénomènes sont souvent étroitement liés, nous avons simplifié la présentation en employant toujours « focalisation sur »). Le travail effectué sur cette seconde forme de résumé ne prétend pas être exhaustif; il montre simplement que la compréhension du récit gracquien repose souvent sur « autre chose » que sur les « actions ».

Grâce entre autres à l'usage de la modalisation, la fiction gracquienne se montre comme fiction; elle se « met en scène ». Par ailleurs, la « mise en scène »

est également un thème important du *Château d'Argol* puisque la métaphore théâtrale⁴⁶ est omniprésente dans tout le texte : « l'œil rivé à ce bouleversant théâtre » (3-h, p. 63), « la réunion de ces trois étranges personnages donnait le signal du grand jeu » (4-f, p. 80), « l'impression éperdue que communiqua à l'instant aux spectateurs de cette scène la perverse inutilité de ce grandiose décor » (8-h, p. 147). La métaphore théâtrale rappelle au lecteur, grâce à la mise en abîme, le caractère fictif du récit. Plus encore, le thème du théâtre est surtout utilisé ici pour ce qu'il est véritablement : le propre d'une représentation théâtrale, c'est qu'un spectateur agissant comme sujet percevant regarde un acteur qui devient l'objet observé. En utilisant la métaphore théâtrale, le narrateur donne une place toute singulière à la relation perceptive et au « voir voir » dans l'intrigue du *Château d'Argol* : « car il s'aperçut qu'il ne pouvait *plus* se passer maintenant de voir *représenté* devant lui chaque soir avec une stupéfaction furieuse le chef-d'œuvre qu'Herminien, tel un metteur en scène féérique, tirait au hasard de la conversation. » (4-f, p. 80) Lorsque le narrateur choisit de décrire Albert, Herminien et Heide comme les « personnages d'une scène animée » (3-g, p. 61), il se replace dans un esprit phénoménologique du « dédoublement de la vision » ou dans le regard extérieur que porte le lecteur ou l'interprète sur l'œuvre :

La vie commune s'organisait naturellement comme la succession distincte et à peine réelle dans ses surprenants enchaînements des scènes d'un théâtre où le nombre des acteurs limité à l'extrême dût accentuer le caractère purement intérieur du drame. Il arrivait le plus souvent qu'au début de la

⁴⁶ Mireille NOËL a elle aussi repéré la métaphore théâtrale à plusieurs endroits dans le *Château d'Argol* (*op.cit.*, p. 64) :

Albert, Herminien et Heide [...] sont plusieurs fois désignés en tant que « personnages » (p. 29, 34, 35, 37 et 41), [...] Argol leur fournit d'ailleurs un « théâtre » (p. 31, 33, 73), un « décor » (p. 77) où se jouent et s'improvisent parfois des « scènes » (p. 36, 68, 74, 77), un « drame » (p. 22, 37)

journée chacun des personnages fût livré à lui-même dans sa totale spontanéité, comme dans l'*exposition* d'une pièce chaque acteur est présenté au public dans sa fraîcheur, et libre encore de la trame de plus en plus fatale qui fera peser une sinistre restriction sur ses moindres gestes jusqu'au dénouement. (4-b, p. 72)

Ce retour au point de vue du « spectateur de l'œuvre » crée une sorte de détachement qui rappelle la démarche phénoménologique; les actions en tant que telles (les paroles, les déplacements et les gestes que font Albert, Herminien et Heide et qui constitueraient leur « vie commune ») sont comme « mis entre parenthèses » pour laisser place à leur mise en scène et ici, au « caractère purement intérieur du drame » qui s'en dégage. Le narrateur du *Château d'Argol* souligne encore davantage la relation perceptive qui existe entre l'interprète et l'œuvre puisqu'il s'adresse au moins à cinq reprises directement à son lecteur, aux premier, deuxième, troisième et huitième chapitres⁴⁷.

Mireille Noël a déjà fait la « reconstruction sémantique de l'intrigue [d'*Au Château d'Argol*] en propositions narratives⁴⁸ » pour contredire les critiques qui déplorent la « carence événementielle » des récits gracquiens :

[...] ce texte est un vrai récit où se noue et se dénoue une intrigue, mais un récit où déjà "la pesanteur alarmante de l'événement", c'est-à-dire toute la tension électrique, la puissance d'émotion, qu'il comporte, est plus importante que l'événement lui-même⁴⁹.

⁴⁷ « C'était surtout, comme on l'a vu, aux recherches philosophiques que son esprit s'était tout d'abord appliqué. » (1-b, p. 18), « [...] éprouva-t-il un singulier sentiment de réconfort, et – dans l'acceptation la plus minutieuse, on l'a vu, de ce mot – de reconnaissance. » (1-c, p. 21), « sur la forme d'une *union* nécessaire que ce livre entre autres buts ne saurait avoir que celui de finalement élucider » (2-d, p. 46), « Pour Albert et Herminien, des liens en tout état de cause *inqualifiables*, et contre lesquels le lecteur est suffisamment prévenu [...] » (3-f, p.60), « Il me serait difficile de faire bien comprendre au lecteur l'impression que Heide et Albert ressentirent devant cette manifestation très exactement *incongrue* des efforts conjugués de la nature et de l'art » (8-h, p. 147).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁹ *Ibid.*

Elle distingue deux types d'actions : « une action plus proche de l'événement physique ou naturel [et] une action réfléchie et motivée⁵⁰ ». Ce qui caractérise les « actions » gracquiennes, dit-elle, c'est qu'elles ne sont en général pas *motivées* ou « mu[es] par une intention⁵¹ »; elles deviennent alors plutôt un enchaînement d'« événements » : « Le lecteur, critique ou non, est renvoyé aux circonstances entourant les événements, c'est-à-dire à quelque chose d'extérieur à ceux-ci et non pas d'intérieur comme une intention, un mobile⁵². » Selon elle, on ne peut pas se contenter de dire que l'œuvre de Gracq se résume à de la description, puisque la « narrativité occultée⁵³ » des fictions gracquiennes, « ce mode de composition, dissimulé, organise quand même encore le texte⁵⁴. » Le terme « occulté » (« cacher à la vue, rendre peu visible, dissimuler, rendre obscur⁵⁵ ») est pour nous très significatif; il y a bel et bien, au centre de la narration gracquienne, « quelque chose » qui est *mis de côté* ou « caché à la vue » dans le but faire ressortir « autre chose », et c'est pourquoi, tout au long de notre travail, il nous a été possible de relever des ressemblances entre le texte gracquien et les divers moments de la réduction phénoménologique. Pour faire écho à l'affirmation de Mireille Noël, nous pourrions affirmer que la « fiction gracquienne » choisit de *mettre entre parenthèses* une partie de sa narrativité (nous entendons par là ce qui constitue son « schéma

⁵⁰ Mireille NOËL, *op.cit.*, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*, p. 48.

⁵² *Ibid.*, p. 98-99.

⁵³ *Ibid.*, p. 12.

Voir également; Patrick MAROT, cité par Mireille NOËL, *op.cit.*, p. 27 (nous soulignons) :

Cette littérature du non-événement ne refuse pourtant pas l'événement : elle le postule au contraire, mais *elle le tient en retrait comme en lisière du texte* [...] Non que manquent les meurtres, les suicides ou la guerre : mais ces actes forts vers lesquels convergent les quatre romans *ne sont pas objets de lecture* : nous ne pouvons lire que leurs symptômes avant-coureurs, les traces de leur frayage dont sont porteuses les descriptions.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Ces définitions proviennent du *Petit Robert*.

d'actions ») pour en dégager quelque chose de plus essentiel : le *phénomène* de la perception et la curieuse réunion d'Albert, d'Herminien et de Heide.

En Annexe III, nous avons repéré au moins une vingtaine de moments dans le récit où l'action semble être « mise entre parenthèses » pour laisser surgir l'aspect phénoménal de la scène qui a lieu. Si la majeure partie d'entre elles sont des extraits où, tels que nous l'avons vu dans les chapitres précédents, les dialogues sont mis de côté et laissent place au *phénomène de la conversation* (3-b, 3-d, 3-e, 3-f, 3-g, 4-e, 4-f, 4-g, 7-a, 8-e, 10-a) et où il y a une apparente *epochè* (8-f), les passages 1-a, 7-c, 8-b, 8-c et 10-g décrivent une autre forme de « mise entre parenthèses » qui contribue aussi à alimenter l'incertitude.

À la toute première page (1-a), par exemple, le narrateur choisit de ne pas décrire la scène de l'achat du manoir; il utilise plutôt cette rencontre pour faire régner l'énigme et le suspense :

Il avait acheté un mois plus tôt le manoir d'Argol, ses bois, ses champs, ses dépendances, sans le visiter, sur les recommandations enthousiastes – mystérieuses plutôt – Albert se rappelait cet accent insolite, guttural de la voix qui l'avait décidé – d'un ami très cher, mais, un peu plus qu'il n'est convenable, amateur de Balzac, d'histoires de la chouannerie et aussi de romans noirs. (p. 15)

Il n'y a pas d'ellipse narrative dans cette citation, mais plutôt un détournement volontaire, où le narrateur, à défaut de raconter la rencontre entre Albert et cet « ami très cher », insiste plutôt (comme s'il s'agissait d'indications scéniques) sur « ses recommandations enthousiastes » et « mystérieuses », sur « l'accent insolite, guttural de [s]a voix ».

Les passages 7-c, 8-b et 8-c, quant à eux, sont des moments du récit où le narrateur évite de raconter clairement ce qui a eu lieu entre Herminien et Heide dans la forêt. Pour ne pas décrire ce qui se passe ou l'action en tant que telle, le narrateur choisit cette fois d'utiliser le point de vue d'Albert, qui n'assiste pas à

« cette scène » (p. 133) : « il lui parut soudain que depuis de longues et mortelles heures Heide et Herminien eussent maintenant quitté le château, et cette brusque lacune de sa conscience lui semblait communiquer à ce temps laissé, perdu en arrière, une valeur inégalable. » (p. 122) L' « incomparable Événement » (p.133) entre Herminien et Heide, l' « *instantané* unique qu'ils avaient enfanté » (*ibid.*), la « nuit d'effroi » (p. 134) de Heide ne sera jamais caractérisée par une action claire et définie (même si elle peut nous inciter à l'interprétation symbolique), mais seulement par une métaphore : « la puissance d'Herminien sur elle comme le déluge salé et fortifiant de l'eau vivante de la mer où l'eussent véhiculée, sans heurt et sans effort, la vélocité de mystérieuses vagues, pour la déposer en un voyage sans retour sur l'*autre rivage* de l'Océan [...] » (*ibid.*)

La mise entre parenthèses se retrouve à plusieurs moments clés dans le récit, et particulièrement au dénouement d'*Au Château d'Argol* (10-g). Elle ne se présente pas seulement sous la forme d'une omission d'action; on peut aussi lui rattacher les descriptions plus floues ou plus ambiguës :

Au milieu même de la longue nuit de décembre, par les escaliers déserts, par les salles désertes, aux flambeaux renversés, il quitta le château sous l'habit du voyageur. Très vite ses pas le conduisirent (car il se hâtait dans la nuit froide) vers l'allée magique qu'Albert et Heide avaient suivie en un jour fatal. Les pans flottants de son manteau l'environnaient comme des ailes noires. Et, derrière lui, et dans son cerveau qu'ils atteignaient dans les régions aiguës où siègent les sens exacerbés, résonnèrent des pas au fond de la nuit glaciale – ses pas? Ils venaient vers lui du fond de la nuit – et il les reconnut comme s'il les eût attendus de toujours. Mais il ne se retourna pas vers le mystérieux voyageur. Il ne se retourna pas. Il se mit à courir au milieu de l'allée, très vite, et *les pas* suivirent. Et, perdant le souffle, il sentit maintenant que les pas allaient le rejoindre, et, dans la toute-puissante défaillance de son âme, il sentit l'éclair glacé d'un couteau couler entre ses épaules comme une poignée de neige. (p. 182)

À la fin du *Château d'Argol*, on suppose qu'Herminien quitte le château et sera rattrapé par Albert qui lui inflige « l'éclair glacé d'un couteau [...] » entre ses

épaules »; mais il n'est en fait jamais question de l'un ou l'autre des protagonistes, seulement du fait que le « il » (utilisé à neuf reprises) « se hâta[nt] dans la nuit froide » emprunte l'allée qu'avaient jadis empruntée Albert et Heide (on associe alors la victime à Herminien : le « il » est ici un anaphorique au référent indéterminé; il n'y a rien dans le cotexte – « contexte discursif antécédent ou subséquent⁵⁶ » – qui identifie Herminien, sauf notre déduction). Cette indétermination est évidemment volontaire de la part du narrateur; non seulement les deux protagonistes se fondent dans l'entité de « voyageur » (« l'habit du voyageur » fait d'abord référence à la victime qui s'enfuit, alors qu'ensuite « le mystérieux voyageur » représente le meurtrier qui le suit), mais ils vont également se confondre et même s'effacer en tant qu'« êtres » dans le bruit de leurs pas. Surgissant du vide des « escaliers déserts » et des « salles désertes », les pas de la victime (« ses pas ») sont rejoints par « des pas » autres, mais qui lui sont si familiers que le narrateur insiste sur la question « ses pas? ». « Les pas » apparaissent ensuite à deux autres reprises, dont une fois modalisés par l'italique, ce qui a pour effet de renforcer l'épouvante de la scène; il n'est alors plus question d'entités ou de personnages mais bien de « pas » qui rejoignent leur victime « perdant le souffle » et disparaissant dans la « toute-puissante défaillance de son âme ». Dans ce passage final, nous retrouvons un autre exemple de « la représentation imagée de la parole intérieure » du « il », dont il a été question au premier chapitre; les « pas » indéterminés « résonnent » « dans son cerveau qu'ils atteignaient dans les régions aiguës où siègent les sens exacerbés » sans que nous ayons véritablement accès aux « paroles » que le « il » pourrait s'adresser à lui-même. Le récit se termine bel et bien sur une « action », puisque l'un des deux protagonistes poignarde l'autre; cependant, une ambiguïté volontaire « met de côté » les rôles précis d'Albert et d'Herminien dans la scène.

⁵⁶ Anne HERSCHBERG PIERROT, *op.cit.*, p. 9.

L'accent est alors mis sur l'aspect phénoménal (un « agent » poignarde une « victime ») et semble clore l'« union » entre Albert et Herminien par la *manifestation* de l'action : « il sentit l'éclair glacé d'un couteau couler entre ses épaules comme une poignée de neige. »

Au terme de sa « reconstruction » du *Château d'Argol*, Mireille Noël conclut que « [l]a mise en intrigue assure l'organisation des différentes actions, même si celles-ci sont plutôt événementielles⁵⁷ » et nomme pour cette raison le récit gracquien un « squelette de récit⁵⁸ ». D'un point de vue phénoménologique, par l'importance accordée à la vue et à la perception, au phénomène de la conversation, aux perceptions pures ainsi qu'à la « semblance d'être », nous aurions plutôt tendance à qualifier *Argol* comme la « chair » d'un récit – au sens où l'entend Merleau-Ponty : « celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il *en est*, si, par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux⁵⁹ ». Bernhild Boie ajoute d'ailleurs, dans son introduction aux *Œuvres complètes* de Gracq dans la collection de la Pléiade que « le sentiment d'un accord de l'homme et du monde, donc d'une circulation qui s'établit entre les êtres et la terre, constitue l'une des données essentielles de l'œuvre de Gracq⁶⁰. » Il y a bel et bien un lien à faire entre l'« ensemble du monde » qui, pour Husserl, « au lieu d'être existant, n'est plus qu'un phénomène d'être⁶¹ » et l'univers gracquien « où les choses "semblent être" au lieu d'"être" tout court⁶² »; si Husserl réussit à entrevoir les « phénomènes » grâce à la réduction

⁵⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 175-176.

⁶⁰ Bernhild BOIE dans Julien GRACQ, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. XIII.

⁶¹ Edmund HUSSERL, *Méditations cartésiennes*, *op.cit.*, p. 6.

⁶² Anna-Maria DAL CENGIO, *op.cit.*, p. 185.

phénoménologique, Gracq crée un monde fictif où l'insistance sur les actes de perception forme un récit dont la construction peut souvent rappeler la méthode phénoménologique ou s'en rapprocher, un récit qui ne cesse d'affirmer qu'il est fictif, un récit mis en *réduction* pour en dégager quelque chose d'*essentiel*.

CONCLUSION

Nous voyons, nous rencontrons dans le monde des choses et des événements qui nous semblent *comme* construits ou organisés en vue d'une fin.

- Maël RENOUARD, *L'œil et l'attente/ sur Julien Gracq*

Au Château d'Argol, dit André Peyronie, est un « roman énigmatique¹ ».

L'intérêt du premier récit de Gracq ne se trouve pas dans son dénouement ou dans la résolution de son énigme (même si c'est cette incertitude qui nous encourage à poursuivre notre lecture), mais plutôt dans le fait qu'il soit « *comme* construi[t] ou organis[é] en vue d'une fin ». Nous l'avons vu ; que ce soit par le phénomène de la conversation, où les dialogues sont « mis de côté » pour ce qui s'en manifeste, par la substitution des sujets percevants par des perceptions pures qui nous ramènent à l'essence de la perception, par la possibilité d'entrevoir dans la construction d'*Au Château d'Argol* quelque chose de l'« entrée dans le regard² » de la réduction phénoménologique en ses diverses étapes (conversion réflexive, *epochè* et variation eidétique) : ce sont le « comme » et la *semblance d'être* qui régissent le récit gracquien. Ils font bel et bien de Gracq un phénoménologue à son insu, préoccupé par « ce que signifie apparaître pour le monde ».

Le récit gracquien est rédigé dans un esprit de « finalité sans fin³ » ; tout comme le questionnement philosophique, pourrait-on dire, l'écriture gracquienne capte notre attention parce qu'« elle reste question⁴ », par cette capacité qu'elle a de nous garder en haleine à travers sa fascination pour le regard :

[...] la lacune ne sera jamais comblée, l'inconnue transformée en connu, l'« objet » de la philosophie ne viendra jamais remplir

¹ André PEYRONIE, *op.cit.*, p. 3.

² Marc RICHIR, *op.cit.*, p. 437.

³ Michèle MONBALLIN, *op.cit.*, p. 297 : « on pourrait dire que le récit gracquien illustre parfaitement la "mystérieuse" formule kantienne "une finalité sans représentation de fin". »

⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 134.

la question philosophique, puisque cette obturation lui ôterait la profondeur et la distance qui lui sont essentielles⁵.

Au Château d'Argol puise sa force de relance d'un jeu de l'omission, du « ne pas dire » : omission des dialogues pour n'en conserver que le phénomène; omission de la « parole adressée à soi-même » pour n'en conserver que sa représentation imagée; omission du protagoniste comme principal sujet de la perception pour ne conserver que la perception pure; omission des actions composant la narrativité du récit pour n'en conserver que la mise en scène. Cette « lacune qui ne sera jamais comblée » et qui nourrit le climat d'incertitude gracquien, c'est aussi son interprétation symbolique qui fonctionne comme un moteur de lecture mais qui doit rester inachevée; elle fait de l'œuvre gracquienne une histoire ouverte sur « l'immensité des possibles » : « alle[z] plus loin, non pas pour les déchiffrer comme des symboles [...] mais pour apprendre à voir⁶. »

Gracq est bel et bien un « phénoménologue malgré lui », lui qui considère en tout premier lieu la littérature comme une « manière tout autre de *regarder* ». Son récit modalisé qui ne cesse de révéler qu'il est fictif et qu'il se déroule en apparence, le phénomène de la conversation et la place dominante accordée à la communication par les regards ne sont que quelques exemples d'illustrations de la sensibilité phénoménologique gracquienne. L'étude des thèmes du regard et de la perception nous a permis de montrer l'importance du « sujet de la perception » dans le récit *Au Château d'Argol* : les objets et les lieux, qui semblent à première vue autonomes, sont toujours en réalité filtrés par ces sujets. En lisant le *Château d'Argol*, on sent que Julien Gracq sait que « ce n'est pas seulement la philosophie, [mais] c'est d'abord le regard qui interroge les choses⁷ » :

⁵ *Ibid.*, p. 135-136.

⁶ Claude ROMANO, *op.cit.*, p. 33.

⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p. 137.

[...] La vigueur, d'elle-même convaincante, de « ce qui est donné » comme dit si magnifiquement la métaphysique, dans un livre comme dans la vie, devrait exclure à jamais toutes les dérobades de la niaise fantasmagorie symbolique et nous inciter une fois pour toutes à un acte décisif de purification. (*Avis au lecteur*, p. 10.)

Ce qui distingue pourtant Gracq de la pensée phénoménologique, ce sont tous ces aspects qui font que l'écriture de fiction, grâce à la liberté d'imagination, peut dépasser les capacités habituelles de l'œil; tous ces moments où la perception gracquienne va *plus loin* que l'attitude naturelle de percevoir. Nous avons vu par exemple, au premier chapitre, que le phénomène de la conversation, en plus d'attirer notre attention sur la manifestation des dialogues, créait une relation quasi surnaturelle entre les protagonistes du *Château d'Argol*. Plus encore, dans le chapitre « Le bain » cette « conjuration » de l'intensité des regards d'Albert, d'Herminien et de Heide amenait même un danger mortel. Au second chapitre, nous avons montré comment la fiction permet de renverser la relation perceptive habituelle, comme si Gracq voulait littéralement « apprendre à voir en se laissant guider par les choses elles-mêmes », comme s'il désirait donner vie aux perceptions des personnages et faire naître une véritable « donation » des objets référentiels. Dans un numéro spécial publié quelques mois avant le décès de Julien Gracq en 2007, le *Magazine Littéraire* disait d'ailleurs du tout premier récit gracquien :

[...] le monde du dehors qu'elle [l'adolescence] le découvre [...] voici qu'il est transmué en un décor sublime susceptible à chaque seconde et à chaque pas d'atteindre « l'âme » en ses plus intimes replis par des impressions exclusivement violentes et bouleversantes, à ce point excessives que l'on « sent sa raison chanceler »⁸.

C'est ainsi que dans l'écriture du jeune auteur qui n'avait que 27 ans, la beauté de Heide prend des proportions démesurées :

⁸ Jean-Paul GOUX, « La vie rêvée de l'adolescence » dans *Magazine Littéraire/ Julien Gracq, le dernier des classiques*, Paris, no. 465, juin 2007, p.43-44.

Dans les ténèbres de sa beauté comme projetée en dehors d'elle et qui l'entourait comme de voiles palpables, elle s'ensevelissait et renaissait sans cesse avec l'éclat d'une totale nouveauté, passant et repassant un seuil magique interdit aux hommes autant que le rideau à jamais inviolable d'un théâtre, et derrière lequel elle s'approvisionnait d'armes neuves, de poignards et de philtres, et d'impénétrables cuirasses. (p. 60)

On peut bien sentir la beauté de Heide « comme projetée en dehors d'elle », comme un *phénomène* nous rappelant du « psychologique posé comme une couche abstraite sur le monde », un « beurre invisible sur une tartine bien apparente » dont les propriétés dépassent pourtant la simple manifestation (au sens où l'entend la phénoménologie).

La manière dont Gracq construit son monde fictif se rapproche de celle qu'emploie Husserl pour comprendre comment la conscience perçoit le monde réel. Ainsi, il nous a été possible de repérer, autant dans la thématique que dans la construction du récit, des moments ressemblant étrangement à ceux de la réduction phénoménologique : conversion réflexive et variations imaginatives permettant de « voir voir » les protagonistes du *Château d'Argol*, époque gracquienne qui non seulement met en évidence les particularités des sujets percevants, des objets observés et de leur relation, mais qui met également « entre parenthèses » la narrativité du récit pour laisser place à sa dimension « perceptivo-cognitive ». L'époque de la diégèse intensifie l'emprise provenant de l'objet observé sur le sujet percevant, alors qu'elle est plutôt synonyme de distance et d'une forme de détachement rappelant l'originale époque phénoménologique pour le lecteur. Gracq nous présente un monde de « phénomènes vus en tant que phénomènes », un monde caractérisé par l'apparaître, mais où les apparences dépassent également les limites de la vue.

Enfin, comme le mentionne Patrick Née à la fin de son article « Julien Gracq phénoménologue? », la question de la « sensibilité phénoménologique » chez Gracq reste ouverte, et pourrait être posée à nouveau. Il y aurait encore beaucoup à faire sur la phénoménologie de Gracq, ne serait-ce qu'en observant ses autres œuvres de fiction ou ses essais, sa conception de l'attente (un thème largement traité chez les critiques mais rarement relié à sa portée phénoménologique) ou encore ce qu'il apporte à la « perception d'autrui » et à la notion d'*alter ego*. Le *Beau ténébreux*, roman que Gracq a publié juste après le *Château d'Argol*, se termine avec ces paroles d'Allan : « Maintenant vous voyez ce que vous n'avez jamais cessé de regarder⁹. » Pour Gracq, ce n'est pas la phénoménologie qui nous permet de « mieux voir » ou qui peut véritablement nous « apprendre à voir », mais bien, la littérature.

⁹ Julien GRACQ, *Un Beau ténébreux*, Paris, José Corti, 1975, p. 218.

Bibliographie

Corpus

1. *Œuvres de Julien Gracq :*

GRACQ, Julien, *Au Château d'Argol*, Paris, Librairie José Corti, 1938.

-----, *Entretiens*, Paris, Librairie José Corti, 2002.

-----, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989 [Notices et notes de Bernhild BOIE].

-----, *Un Beau ténébreux*, Paris, Librairie José Corti, 1975.

Bibliographie critique

2. *Concernant directement le corpus (Julien Gracq et Au Château d'Argol) :*

AMOSSY, Ruth, *Parcours symboliques chez Julien Gracq/ Le Rivage des Syrtes*, Paris, CDU-SEDES, 1982.

Colloque International « Julien Gracq »/ Angers, 21-24 mai 1981, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1982.

CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth, *La Métaphore raconte/ pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984.

CARIBONI KILLANDER, Carla, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*, Lund, Études romanes de Lund 62, 2000.

DAL CENGIO, Anna-Maria, « Julien Gracq entre le réel et l'irréel (Quelques réflexions sur *Au château d'Argol*) », *Studi di Letteratura Francese*, vol. 123, no. 3, 1974-75.

GOUX, Jean-Paul, *Les Leçons d'Argol*, Paris, Temps Actuels, 1982.

Magazine Littéraire/ Julien Gracq, le dernier des classiques, Paris, no. 465, juin 2007.

MONBALLIN, Michèle, *Gracq création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael s.a., 1987.

MURAT, Michel, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, Paris, Librairie José Corti, 2004.

-----, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq/ *Étude de style I : Le roman des noms propres*, Paris, Librairie José Corti, 1983.

-----, « *Le Rivages des Syrtes* » de Julien Gracq/ *Étude de style II : Poétique de l'analogie*, Paris, Librairie José Corti, 1983.

NÉE, Patrick, « Julien Gracq phénoménologue? », *Revue des lettres modernes (Julien Gracq 2/ un écrivain moderne)*, Paris, no.1157-1164, 1994, p. 163-182.

NOËL, Mireille, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2000.

PEYRONIE, André, *La Pierre de scandale du Château d'Argol de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes, 1972.

RENOUARD, Maël, *L'œil et l'attente/ sur Julien Gracq*, Chambéry, Éditions Comp'Act, 2003.

VERCOLLIER, Claudine, « L'espace dans *Au Château d'Argol* : de la fonction focalisatrice des descriptions », *LittéRéalité*, North York, 1989, vol. 1, no. 2.

3. Œuvres de philosophes phénoménologiques :

HUSSERL, Edmund, *La Philosophie comme science rigoureuse*, Paris, P.U.F., 2003 [1911].

-----, *Méditations cartésiennes et les Conférences de Paris*, Paris, P.U.F., 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

4. *Théorie générale portant sur les écrits de ces philosophes :*

DESANTI, Jean-Toussaint, *Introduction à la phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1994.

-----, *Réflexions sur le temps/ Variations philosophiques 1* [conversations avec Dominique-Antoine Grisoni], Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1992.

HOUSSET, Emmanuel, *Husserl et l'énigme du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

Magazine Littéraire/ La phénoménologie, une philosophie pour notre monde, Paris, no. 403, novembre 2001.

PATOČKA, Jan, *Platon et l'Europe*, Orne, Éditions Verdier, 1983.

RICHIR, Marc, « Qu'est-ce qu'un phénomène? », *Les Études philosophiques*, Paris, P.U.F., oct-déc., 1998.

5. *Théorie générale inspirée des relations entre littérature et phénoménologie :*

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 1989.

OUELLET, Pierre, *Voir et savoir/ La perception des univers du discours*, Candiac, Éditions Balzac, 1992.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit/3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1983-1985.

ROMANO, Claude, *Le chant de la vie/ Phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005.

6. *Théorie générale d'analyse littéraire :*

ARRIVÉ, Michel et al., *La Grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Librairie Flammarion, 1986.

BERGOUNIOUX, Gabriel, *Le Moyen de parler*, Lonrai, Éditions Verdier, 2004.

DUBOIS, Jean et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan Université, 2003.

Annexes

ANNEXE I

« MODES DE PERCEPTION »

intéroceptif	extéroceptif	proprioceptif
reprendre (raison)		
	abaisser les yeux (Albert/il)	
	voir (Albert/il)	
	apercevoir (Albert/il)	
	<i>courir (ombres)</i>	
	pouvoir suivre (l'œil d'Albert)	
	briller (canon)	
	reparaître (canon/il)	
glisser dans une profonde rêverie (Albert)		
paraître revenir (l'éclair de cet acier hostile)		
paraître (Albert/il)		
commencer à se faire au fond de sa mémoire (travail obscur)		
apporter (esprit)		
sembler se faire (décroche- ments, déplacements légers)		
paraître s'ordonner (décroche- ments, déplacements légers)		
s'ordonner (décrochements, déplacements légers)		
Sembler		
faire le tour (raison enfiévrée)		
reconnaître (raison enfiévrée)		
paraître (lignes)		
être ballotté (esprit)		
surnager (trait)		
<i>modeler (main de feu)</i>		
paraître (visage même de la vérité)		
être déchiffrable (vérité/elle)		
se prolonger (efforts épuisants)		
	se reporter au paysage (yeux d'Albert)	
	se reposer (yeux d'Albert)	
		être pénétré (Albert/il)

ANNEXE II

LES RÉFÉRENTS DU SUBSTANTIF « OEIL »

Albert

- (p. 55) « Albert passa toute la journée du lendemain dans le cabinet qu'il s'était aménagé dans la plus haute des tours du château, et d'où son œil plongeait sur la forêt. »
- (p. 100) « [...] de ces eaux noires et transparentes, au sein desquelles l'œil d'Albert, hanté par un pressentiment sinistre, chercha alors un anneau d'or aux pierreries fabuleuses [...] »
- (p. 102) « Alors, à nouveau, son œil embrassa d'un coup leur surface calme, et son cerveau recouvra aussitôt sa lucidité. »
- (p. 120) « [...] et l'œil d'Albert put suivre le long canon d'un fusil suspendu à l'épaule d'Herminien [...] »
- (p. 126) « [...] il lui avait paru qu'en un éclair venait de s'imprimer au fond de son œil, parmi toutes les autres, *une* touffe indiciblement différente [...] »

Herminien

- (p. 43) « [...] sa figure calme s'animait alors, son œil devenait lumineux [...] »
- (p. 77) « À chacune des paroles, à chacun des regards qu'ils s'adressaient alors, son oreille, son œil prêtaient une valeur magnétique [...] »
- (p. 78) « [...] mais cependant il n'échappait pas à Albert qu'une *ironie* féroce luisait dans son œil lorsqu'il glissait paresseusement de Heide vers lui [...] »
- (p. 81) « Ces journées qu'Albert supposait emplies pour lui de la substance de riches travaux, de difficiles méditations, il les passait presque entières couché sur son lit, d'où son œil plongeait sur les bois mélancoliques de Storrvan. »
- (p. 81) « Ainsi procédait de jour en jour cette annexion qu'Herminien surveillait sans cesse avec l'œil froid et cruellement fascinant d'un éblouissant reptile. »
- (p. 81) « [...] il suivait de l'œil de la pensée chacun des pas de celle qu'il avait amenée pour en comprendre le prix lorsqu'elle lui serait enlevée. »

un personnage imaginaire

- (p. 22) « Du haut de ce guetteur muet des solitudes sylvestres, l'œil d'un veilleur attaché aux pas du voyageur ne pouvait le perdre de vue un seul moment [...] »
- (p. 140) « Et la nature, rendue par la brume à son intime géométrie, devenait alors plus insolite que les meubles d'un salon revêtu de ses housses, substituant tout à coup à l'œil de l'intrus la menaçante affirmation de leur pur volume [...] »

Albert et Heide

- (p. 63) « Ils restent là tous deux, pâles, sur la haute terrasse, et pris tout à coup dans le rayon de ce regard de la lune et de la forêt, ils n'osent se reculer, l'œil rivé à ce bouleversant théâtre. »

Herminien et Albert

- (p.89) « En face d'Herminien et d'Albert, dont l'œil courut alors longuement sur son dos puissant [...] »
- (p.107) « Leur œil accoutumé enfin à l'obscurité soudaine distingua, dans un des angles de

l'étroit espace, une large dalle qui paraissait la pierre – lourde comme le sommeil – d'un tombeau séculaire [...] »

Albert, Herminien et Heide

(p.95) « [...] ils reposèrent de tout leur poids sur la grève mouillée, suivant de l'œil le mouvement apaisant des nuages dans le ciel [...] »

un élément

(p.100) « [...] et où les symptômes trop évidents de l'appesantissement habituel de la nuit n'étaient démentis que par la présence à tous égards insolite du disque blanc, vide et aveuglant du soleil glissant son œil dans les fraîches entrailles de la terre [...] »

(p.48) « [...] imposait irrésistiblement à l'esprit l'image d'un œil révolté dont la pupille eût chaviré en arrière [...] »

(p.94) « Soudain, leurs yeux furent en présence dans cette quête sous-marine, et il leur sembla qu'ils se touchaient, et ils les fermèrent avec un sentiment de danger insupportable, comme devant l'œil même des abîmes, attirant et hideux, glaçant de vertige. »

réfèrent indéterminé → perception pure

Occurrences où l' « œil » est sujet

(p.25) « L'étroite langue de plateau enserrée entre la masse du château et les précipices où serpentait le sentier était partout couverte d'un gazon ras et élastique, d'un vert brillant dont l'œil s'enchantait. »

(p.28) « [...] qui laissaient entre eux des zones d'une ombre dure où l'œil se reposait sur des surfaces continûment mates. »

(p.29) « [...] et l'œil était heurté vigoureusement par le poudrolement de la lumière sur les pierres blanches. »

(p.88) « [...] comme si l'œil enchanté, au matin de la création, eût pu voir se dérouler le mystère naif de la séparation des éléments. »

Occurrences où l' « œil » est complément direct

(p.19) « Sur la droite s'étendaient des landes rases, où le jaune terne des ajoncs obsédait l'œil. »

(p.21) « Pendant toute cette ascension, la plus haute tour du château, surplombant les précipices où le voyageur cheminait péniblement, offusquait l'œil de sa masse presque informe [...] »

(p.25) « [...] et dont les jeux irréels et changeants empêchaient l'œil de saisir la véritable profondeur. »

(p.31) « Il la trouva aménagée en un cabinet garni d'étagères de bois, et d'où quatre fenêtres ovales laissaient l'œil plonger sur les paysages divers des alentours du château. »

(p.88) « [...] elle surprit l'œil tout à coup par le miracle de sa verticalité. »

(p.160) « [...] et par leur disposition insolite attiraient l'œil de la manière indéfinissable et négligente qui permet au policier d'identifier entre mille autres une pièce à conviction. »

Occurrences où l' « œil » est complément indirect

(p.28) « Cette stratification, qui rendait tous les plans immédiatement sensibles à l'œil [...] »

(p.29-30) « À une distance qui paraissait à l'œil infinie, la vallée en s'élargissant venait percer le revers d'une ligne de falaises qui dessinaient l'horizon [...] »

(p.32) « Dans l'angle opposé au lit, une vasque de marbre clair s'ouvrait dans le sol, et les accessoires de la toilette, brillant d'un éclat net comme des instruments de chirurgie, offraient un contraste doux à l'œil avec la blancheur soyeuse et longue des fourrures. »

(p.47) « Cette mer qui n'offrait à l'œil, qui balayait en un instant son immense étendue, ni un

oiseau ni une voile [...] »

(p.88) « [...] et les écharpes lisses du brouillard se distinguaient à peine pour l'œil surpris des flaques d'eau et des étendues unies du sable humide [...] »

(p.100) « Tantôt la rivière, atteinte par les rayons obliques du soleil dans le plein épanouissement d'une de ses courbes, éclatait à l'œil en larges plages lumineuses et scintillantes [...] »

(p.138) « [...] et les taches jaunes et brillantes du soleil glissant au travers des vitraux sur les murs paraissaient à l'œil envoûté indiquer non plus l'heure à chaque instant plus avancée du jour, mais [...] »

(p.139) « [...] et s'inscrivait seulement au bord de ces eaux calmes, pour l'œil débarrassé par miracle de ce que le travail ordinaire de la perception contient toujours de *réduction à l'absurde*, la conjonction apaisante et quasi divine du plan horizontal et de la sphère. »

(p.141) « [...] néanmoins la *rigidité* de sa direction s'imposait clairement à l'œil au milieu de tous ces accidents naturels [...] »

(p.143) « [...] dans toute la durable longueur de son passage à travers ce qui paraissait à l'œil le moins prévenu une des authentiques *lignes à haute tension* du globe. »

(p.147) « Des cordons de pierres semées çà et là dans un ordre négligent et qui devaient à la croissance du lichen qui les recouvrait alors la couleur d'ossements longuement blanchis, en soulignaient pour l'œil l'exorbitante circonférence [...] »

ANNEXE III

DÉCOUPAGE DU RÉCIT *AU CHÂTEAU D'ARGOL*

- Légende : **(MT)** métaphore théâtrale
(AL) adresse au lecteur
(PC) phénomène de la conversation
(E) *époque*
(MP) autre forme de « mise entre parenthèses »

CHAPITRE 1 : « Argol »

Albert arrive à Argol et marche vers le château qu'il vient de se procurer. Un serviteur vient à sa rencontre et le fait entrer au château. Albert visite l'intérieur du château puis se rend sur les terrasses. Il retourne à l'intérieur, visite les chambres et consulte des livres dans une bibliothèque. Albert retourne sur la terrasse dès qu'il constate qu'il commence à pleuvoir. Secoué par l'orage, il retourne à l'intérieur du château et lit la note annonçant la visite prochaine d'Herminien.

Albert arrive à Argol **(a. relevé des circonstances de l'achat du manoir (MP, p. 15)) (b. petite biographie d'Albert et présentation du personnage; son passé, une description physique, ses intérêts (p. 15-19)) (AL)** et marche vers le château qu'il vient de se procurer. **(c. description du pays dans lequel il se trouve et du château vers lequel il marche (p. 19-25)) (AL)** Un serviteur vient à sa rencontre et le fait entrer au château. Albert visite l'intérieur du château **(d. description (p. 25-29))** puis se rend sur les terrasses. **(e. il contemple la vue de là-haut : description du pays de Storrvan (p. 30-31))** Il retourne à l'intérieur, visite les chambres et consulte des livres dans une bibliothèque. **(f. description (p. 31-33))** Albert retourne sur la terrasse dès qu'il constate qu'il commence à pleuvoir. Secoué par l'orage, il retourne à l'intérieur du château et lit la note annonçant la visite prochaine d'Herminien.

CHAPITRE 2 : « Le Cimetière »

Dans les jours qui précèdent la venue d'Herminien et de Heide au château, Albert fait plusieurs promenades à cheval, lit Hegel, parcourt la terrasse de long en large. À la veille de leur arrivée, il retourne en cheval près de la mer puis se rend dans un

vieux cimetière près de la baie. Il attache son cheval et parcourt les allées du cimetière. Albert grave le nom de Heide sur une pierre tombale.

Dans les jours qui précèdent la venue d'Herminien et de Heide au château, Albert fait plusieurs promenades à cheval **(a. l'impression d'effroi qu'avait provoqué en lui l'orage, persiste (p. 39))**, lit Hegel **(b. et se justifie ainsi de son intérêt pour le déchiffrement et la connaissance (p. 39-41))**, parcourt la terrasse de long en large. **(c. premier clin d'œil sur la relation entre Albert et Herminien – du point de vue d'Albert – et sur le personnage d'Herminien (p. 41-46))** **(d. ce qu'Albert sait de Heide (p. 46))** (AL) À la veille de leur arrivée, il retourne en cheval près de la mer **(e. description d'une grève et de la mer qu'il atteint après avoir suivi un sentier (p. 47-48))** puis se rend dans un vieux cimetière près de la baie. **(f. description du cimetière (p. 48-49))** Il attache son cheval et parcourt les allées du cimetière. **(g. guidé par l'énigme d'une croix « inutilisée » (p. 50))** Albert grave le nom de Heide sur une pierre tombale. **(h. l'ombre tombe sur le paysage et nous suivons le trajet d'un nuage (p. 50-51))**

CHAPITRE 3 : « Heide »

Albert passe toute la journée du lendemain dans un cabinet dans la plus haute des tours du château et attend l'arrivée d'Herminien et de Heide. Le soir, ils arrivent. Les trois protagonistes se promènent et visitent le château. Ils discutent plus longuement assis autour d'une table de cuivre. Plus tard, Albert amène Heide sur les terrasses. Heide lui prend la main et l'embrasse.

Albert passe toute la journée du lendemain dans un cabinet dans la plus haute des tours du château **(a. les lieux ont l'apparence d'un vide qui voudrait être comblé par une présence (p. 55-56))** et attend l'arrivée d'Herminien et de Heide. Le soir, ils arrivent. **(b. description de l'atmosphère de leur rencontre lors de leur arrivée : aucun dialogue n'est cité (PC, p. 56))** **(c. description et impact de la présence et de la beauté de Heide (p. 56-58))** Les trois protagonistes se promènent et visitent le château. **(d. ils discutent mais nous n'entendons pas ce qu'ils disent (PC, p. 58))** Ils discutent plus longuement assis autour d'une table de cuivre. **(e. description de ce qui se « dégage » des dialogues et de la personnalité de Heide (PC, p. 58-60))** **(f. ce qui se « dégage » de la relation entre Albert et Herminien alors qu'ils dialoguent (PC, AL, p. 60-61))** **(g. Albert et Herminien**

constatent qu'il y a quelque chose de changé dans leur relation à cause de la présence de Heide (PC, MT, p. 61-62)) Plus tard, (h. pour calmer le climat un peu « malsain » de cette rencontre, (MT, p. 62-64)) Albert amène Heide sur les terrasses. (i. Heide et Albert sont « affectés » de l'ambiance de la nuit (p. 64)) Heide lui prend la main et l'embrasse. (j. pendant ce temps Herminien, qui est resté seul, réfléchit sur la possible relation qui pourrait naître entre Albert et Heide; il réalise qu'à Argol, avec la présence d'Albert, Heide prend pour lui une toute autre signification (p. 64-67))

CHAPITRE 4 : « Herminien »

Albert, Herminien et Heide vaquent à leurs occupations quotidiennes. Souvent, Heide et Albert vont se promener ensemble. Heide, couchée sur le sol de la forêt, se déshabille et s'offre à Albert, qui la refuse en toute amitié. Ils reviennent au château. En soirée, Albert, Herminien et Heide se retrouvent ensemble.

(a. focalisation sur Heide dans les jours qui suivent (p. 71-72)) (b. description de la vie « théâtrale » des trois protagonistes dans le château et les environs, de leur occupations marquées par la « fatalité » (MT, p. 72-73)) Albert, Herminien et Heide vaquent à leurs occupations quotidiennes. Souvent, Heide et Albert vont se promener ensemble. (c. focalisation sur Heide (p. 73-76)) Heide, couchée sur le sol de la forêt, se déshabille et s'offre à Albert, (d. focalisation sur Albert qui reste insensible aux avances trop « faciles » de Heide (p. 76-77)) qui la refuse en toute amitié. Ils reviennent au château. En soirée, Albert, Herminien et Heide se retrouvent ensemble (e. et la « réaction » reprend; focalisation sur Albert (PC, p. 77-81)) (f. Herminien prend des allures de metteur en scène (PC, MT, p. 78-81)) (g. focalisation sur Herminien et description de ce qu'il fait de ses journées : il pense à Heide et Albert dans la forêt (PC, p. 81-83))

CHAPITRE 5 : « Le Bain »

Un matin, Albert, Herminien et Heide partent en voiture pour aller se baigner dans le golfe. Ils enlèvent leurs vêtements dans le cimetière près de la baie. *Ellipse*. Ils nagent vers le large. Heide disparaît sous l'eau. Herminien crie. Lui et Albert plongent sous l'eau. « Leurs yeux se rencontrent sous l'eau ». Herminien récupère Heide et ils se retrouvent tous les trois à la surface. Albert, Herminien et Heide retournent sur la grève.

Un matin, Albert, Herminien et Heide partent en voiture pour aller se baigner dans le golfe. **(a. description de la brume et de l'ambiance au bord de la mer (p. 87-88))** Ils enlèvent leurs vêtements dans le cimetière près de la baie. **(b. les regards sont dirigés sur Heide qui s'approche de la mer (p. 88-89)) (c. focalisation sur Herminien; sa vision de Heide (p. 89-90)) Ellipse.** Ils nagent vers le large **(d. emportés par la frénésie de l'événement lui-même (p. 90-93)).** Heide disparaît sous l'eau. Herminien crie. Lui et Albert plongent sous l'eau. « Leurs yeux se rencontrent sous l'eau ». **(e. Herminien et Heide? Les trois? Herminien et Albert? (p. 94))** Herminien récupère Heide et ils se retrouvent tous les trois à la surface. **(f. ils ressentent « un appel » à revenir à la terre ferme (p. 94))** Albert, Herminien et Heide retournent péniblement sur la grève. **(g. ils sont comme une seule bulle qui se détache en trois corps qui reprennent leurs personnalités propres (p. 94-95))**

CHAPITRE 6 : « La Chapelle des abîmes »

Quelques jours après l'épisode du bain, Albert se promène le long de la rivière d'Argol. Couché sur la berge, il approche son visage de l'eau, le submerge légèrement puis s'en retire. Albert ferme les yeux; lorsqu'il les ouvre à nouveau, il voit le reflet d'Herminien dans l'eau. Une horloge sonne. Albert voit Herminien de l'autre côté de la rive et celui-ci l'invite à le suivre. Ils entrent dans une chapelle. Herminien se met à jouer de l'orgue.

Quelques jours après l'épisode du bain, Albert se promène le long de la rivière d'Argol. Couché sur la berge, il approche son visage de l'eau, le submerge légèrement puis s'en retire. **(a. relation bizarre entre Albert et son reflet dans l'eau, entre le paysage et sa réflexion (p. 101-102))** Albert ferme les yeux; lorsqu'il les ouvre à nouveau, il voit le reflet d'Herminien dans l'eau. Une horloge sonne. Albert voit Herminien de l'autre côté de la rive et celui-ci l'invite à le suivre. **(b. on ne sait plus si Herminien est là pour vrai ou non, si Albert ne voit qu'un reflet imaginé (p. 102-104))** Ils entrent dans une chapelle. **(c. description (p. 105-106)) (d. leur point de vue de l'endroit, de « leur œil » qui regarde (p. 107-108)) (e. focalisation sur Albert (p. 108-109))** Herminien se met à jouer de l'orgue. **(f. Albert associe la musique d'Herminien à l'orage qu'il a vécu à son arrivée à Argol (p. 110)) (g. Heide « apparaît » grâce à la musique d'Herminien (p. 110-113))**

CHAPITRE 7 : « La Forêt »

De la haute salle qui domine les terrasses, Albert voit Herminien et Heide partir dans la forêt; Herminien porte un long fusil. Lorsqu'il se met à pleuvoir, Albert descend de la salle où il se trouve pour sortir à l'extérieur du château et s'élançer dans la forêt. Épuisé par sa course, il finit par s'étendre sur un lit de mousse. La nuit tombe alors qu'Albert découvre le corps nu et ensanglanté de Heide.

(a. dans les jours qui suivent, le « supplice » s'empare d'Albert, d'Herminien et de Heide, et ils s'évitent de plus en plus (PC, p. 117-118)) (b. focalisation sur Albert, qui se rappelle la prestation musicale d'Herminien (p. 118-119)) De la haute salle qui domine les terrasses, Albert voit Herminien et Heide partir dans la forêt; Herminien porte un long fusil. **(c. rêverie particulière d'Albert suite à cette vision (MP, p. 120-122)) (d. l'atmosphère suggère à Albert la venue d'un orage (p. 123))** Lorsqu'il se met à pleuvoir, Albert descend de la salle où il se trouvait pour sortir à l'extérieur du château et s'élançer dans la forêt. Épuisé par sa course, il finit par s'étendre sur un lit de mousse. **(e. focalisation sur Albert (p. 124-125))** La nuit tombe alors qu'Albert découvre le corps nu et ensanglanté de Heide.

CHAPITRE 8 : « L'Allée »

Ellipse. La vie reprend pour Heide et Albert au château alors qu'Herminien a mystérieusement disparu. Lorsque l'automne arrive, Heide et Albert vont se promener dans la forêt. Ils suivent une allée pendant des heures. Parfois ils s'arrêtent près d'un ruisseau croisant la route et Albert déchausse les pieds de Heide. Ils marchent toute la nuit. Au matin, le cheval favori d'Herminien arrive près d'eux avec sa selle vide; ils découvrent le corps d'Herminien qui gît près de là. Albert et Heide dévêtent Herminien et constatent une plaie qui semble avoir été causée par un sabot de cheval. **Ellipse.** Tout au long d'une journée grise, Albert erre dans les couloirs du château. Épuisé, il se couche devant la porte de la chambre d'Herminien et rêve à leurs balades de jadis à Paris.

Ellipse. La vie reprend pour Heide et Albert au château alors qu'Herminien a mystérieusement disparu. **(a. focalisation sur Albert qui se rappelle l'apparition de Heide nue et sanglante dans la forêt (p. 129-132)) (b. focalisation sur Albert qui tente d'imaginer ce qui est arrivé à Heide dans la forêt (MP, p. 132-134)) (c. focalisation sur Heide qui se rémémore métaphoriquement les événements de la nuit précédente (MP, p. 134-135)) (d. Heide renaît en Albert (p. 135-136))**

Lorsque l'automne arrive, **(e. focalisation sur Albert (PC, p. 136-139))** Heide et Albert vont se promener dans la forêt. Ils suivent une allée pendant des heures. **(f. description (E, p. 139-144))** Parfois ils s'arrêtent près d'un ruisseau croisant la route et Albert déchausse les pieds de Heide. Ils marchent toute la nuit. **(g. description (p. 144-146))** Au matin, le cheval favori d'Herminien arrive près d'eux avec sa selle vide **(h. AL, MT, p. 147)**; ils découvrent le corps d'Herminien qui gît près de là. Albert et Heide dévêtent Herminien et constatent une plaie qui semble avoir été causée par un sabot de cheval. *Ellipse*. Tout au long d'une journée grise, Albert erre dans les couloirs du château. Épuisé, il se couche devant la porte de la chambre d'Herminien et rêve à leurs balades de jadis à Paris. **(i. on ne sait pas si Heide, qui apparaît à la toute fin, réveille Albert ou fait partie de son rêve (p. 150-154))**

CHAPITRE 9 : « La Chambre »

Par un froid matin de novembre, Albert entre dans la chambre d'Herminien et y observe la bibliothèque et les gravures anciennes. Il s'attarde sur une gravure en particulier, qui est placée sur la table de chevet d'Herminien et qui représente les souffrances du roi Amfortas.

(a. Herminien « ressuscite » et reprend du mieux (p. 157)) (b. focalisation sur Albert, qui se questionne sur sa relation d'amitié avec Herminien (p. 157-158))

Par un froid matin de novembre, Albert entre dans la chambre d'Herminien et y observe la bibliothèque et les gravures anciennes **(c. qui lui laissent une impression semblable à celle que lui laissait la musique interprétée par Herminien dans la chapelle (p. 158-161))**. Il s'attarde sur une gravure en particulier, qui est placée sur la table de chevet d'Herminien et qui représente les souffrances du roi Amfortas.

CHAPITRE 10 : « La Mort »

En décembre, Herminien et Albert descendent dans le grand salon. Herminien sort des outils de maçon et examine le mur là où son plan semble indiquer l'entrée d'un passage secret. Après avoir donné quelques coups sur la paroi, il appuie sur un clou de cuivre qui ouvre le passage secret. Il saisit une torche et invite Albert à le suivre. Herminien et Albert marchent dans le souterrain, qui aboutit finalement à la chambre de Heide. Ils reviennent sur leurs pas. Plus tard, il fait nuit et Albert se repose dans sa chambre. Il allume un flambeau et regarde son reflet dans la nuit à l'aide d'un

haut miroir de cristal. Ayant subitement peur de l'image réfléchie de ses yeux, il saisit le flambeau et le lance contre le miroir, qui se brise alors en de multiples morceaux. Il sort un poignard, ferme la fenêtre, descend jusqu'au salon et ouvre de nouveau le passage secret. *Ellipse*. De longues heures après, il est réveillé par des cris dans le château; il court alors vers la chambre de Heide. Elle a pris un poison et expire; cela fait pleurer Albert qui se jette sur elle, crie puis s'évanouit. Herminien et Albert s'occupent des funérailles de Heide; ils transportent son cercueil jusqu'à l'emplacement jadis « désigné » pour elle dans le cimetière. En soirée, ils sont réunis au salon et Herminien annonce à Albert son départ prochain. Plus tard, l'un des deux quitte le château et l'autre le poignarde.

(a. les conversations reprennent entre Albert et Herminien (PC, p. 167-168))

(b. focalisation sur Albert, qui sent que l'heure de sa mort approche (p. 168))

En décembre, Herminien et Albert descendent dans le grand salon. Herminien sort des outils de maçon et examine le mur là où son plan semble indiquer l'entrée d'un passage secret. Après avoir donné quelques coups sur la paroi, il appuie sur un clou de cuivre qui ouvre le passage secret. Il saisit une torche et invite Albert à le suivre.

Herminien et Albert marchent dans le souterrain, qui aboutit finalement à la chambre de Heide. **(c. Albert observe le lit de Heide et ressent un tremblement horrible**

(p. 173)) Ils reviennent sur leurs pas. Plus tard, il fait nuit et Albert se repose dans sa chambre. Il allume un flambeau et regarde son reflet dans la nuit à l'aide d'un haut miroir de cristal. Ayant subitement peur de l'image réfléchie de ses yeux, il saisit le flambeau et le lance contre le miroir, qui se brise alors en de multiples morceaux.

(d. focalisation sur Albert, qui se remémore Heide lorsqu'elle s'offrait à lui

(p. 175-176)) (e. focalisation sur Albert; à la fenêtre, il a l'impression que l'âme

d'Herminien vient vers lui (p. 177)) Il sort un poignard, ferme la fenêtre, descend jusqu'au salon et ouvre de nouveau le passage secret. *Ellipse*. De longues heures après, il est réveillé par des cris dans le château; il court alors vers la chambre de Heide. Elle a pris un poison et expire; cela fait pleurer Albert qui se jette sur elle, crie puis s'évanouit. Herminien et Albert s'occupent des funérailles de Heide; ils transportent son cercueil jusqu'à l'emplacement jadis « désigné » pour elle dans le

cimetière. En soirée, ils sont réunis au salon et Herminien annonce à Albert son départ prochain. **(f. focalisation sur Herminien (p. 180-182))** Plus tard, l'un des

deux quitte le château et l'autre le poignarde. **(g. MP, p. 182)**