



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE NANCY 2 - U.F.R. DE LETTRES

THESE DE DOCTORAT

Nouveau Régime

Littérature française

Présentée et soutenue publiquement

par Jacques MANCUSO



TOME III

Directeur de thèse : M. le Professeur Gilles ERNST

Troisième partie :



Les liens du dandysme et de la mort dans la psyché

moderne ;

phénoménologie de l'immolation esthétique des dandys

gracquiens

3.1. Positionnement du dandysme gracquien dans la crise esthétique moderne

3.1.1. Une esthétique du doute, du Symbolisme à Julien Gracq

Le débat des arts, qui, à la fin du XIX^{ème} siècle, sous-tend la représentation entre figuratisme et premières abstractions, illustre assez nettement la pression philosophique exercée sur le corps. C'est en effet dans un débat entre un idéalisme pur et une physiologie positiviste toute corporelle que la psyché moderne va hésiter à se situer pendant plus d'une décennie. Ce conflit n'est par ailleurs pas étranger à l'essor d'un dandysme qui, outre qu'il concerne aussi le monde des lettres, en enregistre et en manifeste physiquement les termes.

Nous les retrouvons assez explicitement dans les théories très élaborées de Charles Henry. Alors que le règne de l'impression semble vouloir imposer ses diktats sur le monde des arts, au tournant de l'esthétique, Charles Henry se positionne dans le canon du principe liebnizien ; *Musica est arithmetica nescientis se numerare animi*⁵³⁴, et participe au dernier grand effort de résolution cognitive des questions de l'esthétique. Ce positivisme est le dernier rideau du temple tendu contre le criticisme kantien, contre le gouffre de l'absurde et l'incertitude de l'histoire. Il est idéalisé, à ce moment précis, par la possibilité d'une formidable mise en cohérence de la relation de l'homme avec le monde. Mieux encore, il est tenté d'en faire la démonstration scientifique... Que tout cela corresponde au symbolisme, soit ! Mais qu'on y trouve également la marque de la persistance d'un romantisme à la française, qui préfère encore la religion du Progrès, de l'homme et de l'histoire, à l'absence de tout *confiteor*, ou au retrait obscur du romantisme allemand, a de quoi défrayer un peu la rigidité de l'histoire littéraire générale.

Ce paradoxe duel du romantisme marque de ses excroissances le symbolisme fin de siècle qui atteste de cette double influence. On sait l'incidence de la pensée de C. Henry sur les cercles symbolistes, et notamment sur l'œuvre de Seurat, qui, dès 1886, passe d'un

⁵³⁴ Exergue à la *Théorie générale de la dynamogénie*, autrement dit, du contraste, du rythme et de la mesure.

credo de la formulation de l'art selon Charles Blanc, à la théorie perceptive de Henry. La « mathématique interne » de l'être, proposée après 1900 par le système philosophique de Henry, met en scène le dernier moi rassurant opposé au chaos et au mystère dont le culte ouvrait le vingtième siècle à une nouvelle approche, à de nouvelles possibilités, en même temps qu'il ébranlait les autels littéraires.

La clef de l'homme, cette nouvelle inconnue, trouverait d'autres portes à ouvrir que celles que le symbolisme mallarméen, en se résolvant, avait définitivement enfoncées, découvrant le vertige de questions insensées, d'un langage révulsé sur lui-même, de mots pressés jusqu'à leur valeur originelle. On écrivait de nouvelles équations aporétiques... Qu'on songe au *Coup de dés* comme à l'ultime possibilité conjointe, du hasard et de l'être... A bien des égards, le freudisme a alors présenté l'alternative d'une ouverture, d'un espoir, la confirmation de nouvelles possibilités offertes par le rêve, dont le surréalisme suffit à signifier de quels idéaux il pouvait se charger. Il devait aussi exalter pour un temps quelques disciples de la rue de Rome...

Mais le portrait et les orientations de Charles Henry lui-même, dessinent, vers 1880, le schéma d'une réaction mystique et occulte qui fait pendant au risque d'une incarcération onirique. Outre l'arrière plan scientifique, cette réaction se précise et se manifeste sur fond d'influences philosophiques et artistiques qui marquent aussi le dandysme. C'est le cas notamment chez Wilde, émule de Walter Pater, et, à travers lui, au milieu du XIXème siècle, c'est plus largement le cas du néo-idéalisme platonicien, au sein duquel le culte de la Beauté regagnait sa dimension sublime, sous l'indice des dieux, du nombre d'or et de Pythagore. Henry le relève :

Il est de tradition que les Grecs aient appliqué les règles générales dans les proportions de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la musique : ils auraient appelé cette science – bien pythagoricienne de tendance – Analogie : mais cette science, si elle a jamais existé, l'érudition moderne n'est pas parvenue encore à la dégager des modules de leurs temples, de leurs canons de statues ou des fragments de leur musique⁵³⁵.

A la notion de Beau transcendant, Henry préfère cependant substituer l'analyse presque physiologique⁵³⁶ de l'effet perceptif et tenter d'accéder à la formulation de la

⁵³⁵ Charles Henry, in M. F. Zimmermann, *Les Mondes de Seurat*, Paris, Albin Michel, Fonds Mercator, 1991, p. 228.

⁵³⁶ A ce propos Zimmermann met Henry en parallèle avec les tentatives de « psychophysiologie » de Gustav Theodor Fechner, ou avec la « psychophysiologie » de Wilhem Wundt.

mathématique interne inconsciente. Il en lit d'ailleurs une attestation dans la théorie des Correspondances :

Je n'ai pas besoin de rappeler combien l'art d'Edgar Poe et de Charles Baudelaire a exalté la science. On ne pouvait étudier l'impression subjective des mouvements, des couleurs, des sons musicaux... Lorsque la physiologie des nerfs n'était pas soupçonnée⁵³⁷.

Cette polarité littéraire, dont on connaît par ailleurs les affiliations générales, traduit bien sur quelle brèche intellectuelle se situait, vers 1880, la théorie des correspondances, et l'incidence baudelairienne en général. Face à elle, le dandysme est bien le terme d'une alternative où le repli volontaire figure la restriction imposée aux arts par le positivisme. Du reste, dans le cas de Charles Henry, c'est le dandysme qui aurait pu faire pendant à ses propositions plutôt que le mysticisme dont il tenta de s'auroéoler. Laforgue écrivait le 24 janvier 1882 :

Oui, Henry est un être extraordinaire. Son ministre du Brésil, dont il ne vous a peut-être pas parlé et qui l'appelle docteur Henry, ne voulait pas croire à ses vingt-deux ans. Henry a un grand tort, celui de n'être dandy : il devrait soigner ses mains, se chausser fin, être toujours fraîchement rasé, porter des vêtements faisant valoir l'aristocratie des ses allures⁵³⁸.

Quelques années auparavant, Henry avait joint ses efforts à l'expansion de la psychophysiologie en France, en collaborant sous forme d'articles à la *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*. Il y commentait les propositions de sociologie matérialiste inspirées par P. V. Lilienfeld dans ses *Considérations sur la science sociale de l'avenir*. Or, ces propositions essaient très rapidement dans les milieux artistiques où il n'était pas de mise de les y reconnaître. Dès 1879, Henry se lie avec G. Kahn, qui, initié aux mystères de la rue de Rome, prodigue à Henry les prémisses littéraires des idées de Mallarmé⁵³⁹ et lui fait connaître les écrits de Villiers de Lisle Adam.

Kahn est également un des ferments de la manne littéraire parisienne, un des ces bohèmes du *Club des Hydropathes*, liés à Laforgue. Les projets de Henry tentent en fait de dicter aux arts les principes mathématiques qui sont sensés les régir. L'introduction à la publication du cercle chromatique d'Henry, paru en 1889, précise :

Etant donnés, d'une part objectivement les nombres (longueurs d'onde lumineuses, mesures linéaires, vibrations sonores, etc.), d'autre part les phénomènes à la fois objectifs et subjectifs, comme des mouvements dits d'expression, enfin des phénomènes subjectifs,

⁵³⁷ Dumont 1875, Henry 1885, p. 6.

⁵³⁸ Laforgue, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Mercure de France, 1951, pp. 99 – 100.

⁵³⁹ Henry tente même de mettre en équations les poèmes du maître...

comme le plaisir et la peine, restituer le mécanisme inconscient qui explique par des sensations, les singularités caractéristiques de chacune et le résidu final, plaisir ou peine⁵⁴⁰.

En 1891, Jean Huret, journaliste pour l'*Echo de Paris*, interroge Henry dans le cadre d'une étude qu'il mène auprès des symbolistes. Il en brosse le portrait d'un décadent, façon des Esseintes. Henry entrevoit pourtant un art moins cadencé par la raison, même s'il obtempère aux règles de la perception. Valéry, conscient de l'ombre portée par Henry sur le symbolisme, écrira :

Charles Henry n'a pas craint de pousser les notions de fréquence et de résonance jusqu'à tenter d'expliquer par elles la naissance de la vie, la sensibilité, la conscience. Je ne sais pas ce que peuvent valoir ces vues si téméraires. Il faut avouer qu'elles excitent de grandes résistances et de grands doutes. Est-ce fusion, est-ce confusion que nous propose cet immense travail⁵⁴¹?

La confusion va verser très vite dans la critique et le déni. Au plan littéraire, la référence baudelairienne s'efface au profit de tentatives moins métaphysiques, plus tournées vers l'expérimentation de formes nouvelles. Gorges Sorel, premier détracteur de Henry, admire dans l'œuvre de Wagner, non plus la suggestion d'une énigme, ou d'une démonstration empirique de la théorie des correspondances, mais l'extraordinaire, le tumulte rimbaldien des mondes barbares, le choc originel des glaçons aux astres, l'émotion fondatrice. Husserl enfonce le clou en 1900 avec ses *Prolegomena zur reinem logik*⁵⁴² après Bergson qui, dans sa thèse de doctorat – *Essai sur les données immédiates de la conscience* –, s'en prend, en 1889, à tous les pères de la psychophysique.

Nous retrouvons le dandysme aux avant-postes d'une réaction contre ce diktat esthétique de Henry. Sa motivation participe de la réaction symboliste et de celle des peintres pour des raisons qui ont trait à ses caractères les plus profonds. Les termes de la réaction générale contre la réduction esthétique de la psychophysique nous éclairent ainsi sur le contenu d'un message philosophico-esthétique du dandysme, message qui retrouve beaucoup de sa pertinence dans l'utilisation que fait Gracq du dandysme.

Dans le début des années 1890, à cause d'un éclaircissement des positions symbolistes, le contenu de la critique adressée à Henry avait accompagné l'essor de nouvelles tendances dans la peinture ; on célèbre alors Gauguin face aux derniers feux pointillistes de l'impressionnisme qui restent sous tutelle du positivisme. Admirateurs et condisciples du

⁵⁴⁰ In Zimmermann, *Les Mondes de Seurat*, op. cit., p. 233.

⁵⁴¹ In *Hommage à Charles Henry*, p. 24.

peintre se fédèrent même, dans le groupe des Nabis, en 1888, ou autour d'un néomysticisme catholique « Rose Croix », placé sous les ordonnancements de « Sâr Merodach », alias Joseph Péladan, ou encore sous la férule du jugement de Mirbeau qui intronise Gauguin comme l'hagiographe du rêve symboliste, conduit par lui « dans la majesté des contours, à la synthèse spirituelle, à l'expression éloquente et profonde ⁵⁴³ ».

C'est en fait dans la quête de puissance, et non dans l'élucidation, que le symbolisme se reconnaît le plus volontiers partisan d'une création qui, associée au langage, consacre ses mystères et laisse aux reflets, aux croisées de fenêtre, l'exclusive expression de la réalité humaine. Il tente de sécuriser, d'inscrire l'existence dans un monde où l'anarchisme ambiant affirme le renoncement politique, où le pessimisme schopenhauerien renaissant dit l'inutilité de tout effort ontologique, et prêche pour sa part la renonciation comme une forme moderne de l'*acedia*...

Mallarmé l'affirme dans sa définition de la poésie en 1886 : « l'expression par le langage humain, ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. ⁵⁴⁴ » Un an auparavant, en 1885 donc, Wyzema écrivait dans la *Revue wagnérienne* : « Seul vit le Moi ; et sa tâche éternelle : créer. » Paul Adam pour sa part présume qu'il y a « autant de mondes différents que de penseurs ». Tous privilégient donc une vision élitiste, représentée dans la fiction par un personnage dandy d'un nouveau genre ; il fait plus que jamais l'exposé du non-sens matériel qu'il signifie par son outrecuidance physique, et aboutit en conséquence à l'apologie d'une pure signification idéaliste. Le monde physique, pressenti comme un monde abyssal, est transposé dans une parure vestimentaire qui force l'idée d'apparence pure, d'illusion de surface. Le dandy y appose alors une revendication de l'artifice mental, du jeu et de l'ironie comme présences radicales, comme les diverses manifestations de ce qui paraît être alors un travail d'appropriation du moi dispersé dans l'uniformité sociale. Se refonder en affirmant le néant de son être semble être la devise de ces partisans du « sanhédrin de l'art », selon l'expression mallarméenne.

D'autres facteurs liés à l'histoire de la pensée européenne ont également une incidence qui va dans le sens de cette mise en péril du moi qu'enregistrent le symbolisme, le

⁵⁴² *Prolégomènes à la logique pure.*

⁵⁴³ In Zimmermann, *Les Mondes de Seurat*, op. cit., p. 280.

dandysme et les arts en général. Le procédé général d'une mise en équation « positive » connaît une évolution particulière avec le darwinisme qui entérine le satanisme démystificateur qu'avait tenté de pratiquer le romantisme jusque dans ses derniers feux hugoliens, dans les dérivés infernaux du romantisme noir pour un temps fédéré avec le symbolisme naissant autour du Parnasse.

De la machine complexe issue de la vision newtonienne, et telle que l'imagine alors de la Mettrie, aux idéologues comme Cabanis, les progrès les plus significatifs de la médecine se font dans l'ensemble sur les bases d'une tentative d'élucidation physiologique de l'homme. On pourrait ranger Henry au nombre de ces exaltés, pris par la vague déferlante qui saisit les imaginations autour d'une formulation très cognitive de l'homme. Cela s'est aussi fait parfois de façon paradoxale, comme chez Johann Friedrich Herbart qui allie des réflexions kantiennes à la pensée des associationnistes anglais. Dans la même perspective, l'hérédité est alors considérée comme un facteur d'évolution contribuant aux propositions darwinistes. On associe donc le progrès historique à l'évolution des espèces. On propose même d'opérer une sélection artificielle des spécimens les plus aptes à s'inscrire dans l'ordre d'une évolution historique, et cette idée accompagne encore les grands mouvements absolutistes du XX^{ème} siècle. Il est d'ailleurs aisé d'isoler quelques manifestations significatives de cette tendance générale. L'imagerie médicale, établie sur la demande de Duchenne, par le frère de Nadar, présentait un « *mécanisme de la physiologie humaine ou analyse électrophysiologique de l'expression des passions* », sous forme d'un album qui illustre l'ouvrage de Darwin concernant la physiognomonie humaine et animale. Ribot enrichit le propos général par une explication du principe de causalité dans la conscience ; il répond selon lui au principe moteur, c'est-à-dire le lien entre un stimulus et l'impression qu'il produit, comme schéma et modèle de la conscience. Sa pensée introduit ainsi à un paradigme de la causalité⁵⁴⁵. L'intérêt de Ribot pour Schopenhauer éclaire pour une part les déductions alors faites sur les possibilités offertes par la réflexion sur l'acte volontaire, inséparable pour le philosophe de la volonté qui l'accompagne.

Nous retiendrons que cette pensée qui tient le haut du pavé jusqu'à ce que Bergson la voue à l'obsolescence, manifeste assez nettement le clivage entre deux siècles, et qu'elle correspond à la dualité d'un formidable espoir et à son revers de doute. C'est d'ailleurs ce

⁵⁴⁴ In Zimmermann, *Les Mondes de Seurat*, op. cit., p. 282.

paradoxe qui, accompagnant les grands mouvements de cette transition artistique, éclaire les traits généraux du portrait des décadents. Associés au Progrès rationaliste - comme peuvent l'être certains personnages du Poe de la rue Magne⁵⁴⁶ -, ou facétieux obsolètes, héritiers de l'Aurévillisme - comme des Esseintes -, ils sont le fonds historique du dandysme. Par eux, le dandysme s'inscrit sur un tableau dont le fond noir est le moi penché sur un gouffre, un moi « mis en demeure » de s'affirmer par le corps, de se figurer *en actes*.

Parallèlement à cette prise de position théorique, chez Gauguin comme chez les autres symbolistes, se traduit un mouvement général d'expression des limites du désir ; femmes obstacles et castratrices chez la plupart des symbolistes d'une part, et androgynes retournés à la vie originelle d'autre part. Cela cadre par ailleurs avec l'arrière plan politique :

Dans les années 1880, la situation de l'individu vivant dans une société urbanisée et industrialisée fut perçue avec plus d'attention que durant la décennie symboliste suivante⁵⁴⁷.

Il semble que cette acuité sociale corresponde à l'essor du décadentisme, dont le premier jalon est en 1884 le roman de Huysmans, *A Rebours*, qui tient lieu d'un manifeste pour beaucoup de décadents. Comme on le sait, l'auteur y fait une sorte d'apologie des peintres fantastiques de la décennie précédente, et, avec les autres décadents, il accuse un intérêt renouvelé pour la peinture gothique aux antipodes du rationalisme ambiant. Cette variante de réaction antipositiviste est bel et bien un dandysme et la clé d'une élucidation plus profonde de la signification de l'esthétique dandie telle qu'elle se manifeste dans notre littérature à l'orée du vingtième siècle. Le dandy est même un des premiers acteurs identifiables d'une réaction constituée autour d'une pratique esthétique réactionnaire, et incarne indéniablement un des types de personnage les plus marquants dans la littérature moderne. En tous cas un des plus révélateurs... Nous le retrouverons dans l'intérêt que le surréalisme a eu pour la personne de Jacques Vaché et dans le contenu du legs de son dandysme à la théorie et au ton d'André Breton. Gracq le relève et, à travers Breton, c'est un peu du sens profond et des énergies historiques du dandysme qui passent dans son œuvre... Car chez Gracq, comme dans le Surréalisme qui l'a précédé, la révélation

⁵⁴⁵ L'axe syntagmatique est alors généralement admis en France sur la base des mécanismes associatifs exposés par l'école anglaise.

⁵⁴⁶ Jacques Dupin.

⁵⁴⁷ Zimmermann, *Les Mondes de Seurat, op. cit.*, p. 300.

littéraire vise la mise en évidence d'une profondeur de la conscience – l'inconscient – qui outrepassa la volonté.

Tout cela avait en fait des préfigurations littéraires et philosophiques. En 1886, définissant le doute et le souci du moi phénoménal, Paul Adam y trouve un des principaux motifs de la littérature nouvelle :

Au mouvement analytique de la littérature nouvelle semble se combiner cette thèse de l'art : La recherche excessive des mobiles qui motivent la vie humaine, la lutte des idées observée par les psychologues et substituée à l'action vaine et frustrée de l'ancien roman, le sensationnisme méticuleux qui atomise les sens des personnages jusqu'en leurs éléments les plus simples, cela concorde bien avec la préoccupation de rendre le phénomène pur⁵⁴⁸.

La remarque de Paul Adam met explicitement en évidence une incidence philosophique directe de l'intérêt général pour Schopenhauer ; la conscience immédiate n'est qu'une projection de la Volonté. Selon la lecture qu'on en a alors, la Volonté est l'être en soi mais elle est inconsciente, car la conscience est conditionnée par l'intellect, fonction du cerveau, lui-même accident organique voué à la finitude. La Volonté y échappe par le projet organique de reproduction de l'espèce qu'elle affirme au-delà des individus. C'est rapporté à cette Volonté aveugle du vivant, postée en chaque personne comme un observateur intelligent des actes du vouloir-vivre, que la Volonté rationalise l'être, lui enseigne le principe de causalité.

La pensée de Schopenhauer n'offre que peu d'échappatoires aux diktats des mécanismes de la Volonté. A son sommet, la pensée rationnelle peut cependant renouer avec le caractère absolu de la volonté qui la transcende et la conditionne ; elle peut nier le rien du Vouloir Vivre. Et Schopenhauer appelle précisément « esthétique » cette approche purement objective, c'est-à-dire séparée de son conditionnement originel par un effort de la volonté. L'homme issu schématiquement de ce clivage schopenhauerien est donc duel ; dépendant physiquement d'un vouloir-vivre qui s'affirme en lui sans qu'il y participe, il en devient le spectateur. Par ailleurs, sur un plan tout autre, en rupture, il doit s'accomplir dans un regard passif où la perception tient lieu d'action sur le monde qui l'entoure. Perception dont le temps plus que l'espace devient la matière principale⁵⁴⁹. On note ici l'incidence orientale du bouddhisme ; l'accomplissement des cycles que la conscience éclairée peut percevoir dans le monde immuable s'est déjà accomplie et s'accomplira

⁵⁴⁸ *In Compte rendu de la huitième exposition des impressionnistes, in Revue contemporaine, cité par Zimmermann, Les Mondes de Seurat, op. cit., p. 301.*

encore dans ce qui fait la vie elle-même et lui donne son essence ; la Volonté. Sans que l'on développe ici l'objet de cette Volonté, nous constatons qu'elle pose l'être face à la difficile scission de ses modalités.

Tout cela se présente à un moment déterminant de l'histoire – on sait que c'est Ribot en 1874 qui avait initié le commentaire sur Schopenhauer en vulgarisant la pensée du maître auprès des symbolistes de 1880. Selon les termes généraux de cette lecture du « médocastre allemand », impliqué dans le déterminisme du vouloir-vivre en simple spectateur, l'homme explore alors les possibilités de la création dans sa présence à lui-même - volonté pour elle-même, et langage pour soi -, conformément aux préceptes mallarméens. C'est surtout à partir de 1890 qu'une rhétorique antipositiviste, commune au décadentisme et au symbolisme, signe clairement la création du sens devant l'œuvre.

Les répercussions littéraires du symbolisme confirment le succès d'un pessimisme schopenhauerien un peu caricatural. Dans *Physiologies parisiennes*, Albert Millaud dénonce la « Règle générale : le schopenhaueriste n'a jamais lu Schopenhauer⁵⁵⁰. ». Le culte du philosophe s'impose cependant comme la clef d'un mal-être moderne où le phénomène pur, où le silence, qui est l'issue du symbolisme, où la liberté et la mort elle-même, sont impossibles en vertu d'une irrépressible Volonté de vivre. L'image de l'homme semble conditionnée dans l'histoire générale de son évolution par des phénomènes situés hors du champ de la perception individuelle, de la conscience elle-même. Par ailleurs, jonction du darwinisme et du schopenhauerisme, l'inscription du corps et de la mort dans une logique d'espèce expriment le Vouloir vivre à nu, dans sa vraie dimension universelle. La mort, à l'évidence, n'est pas un thème innocent du symbolisme ; *la mort est le revers du Vouloir vivre*.

Pour envisager les incidences possibles de cette prise en compte du vouloir vivre, il faut noter les autres implications philosophiques du thème vitaliste relativement à Schopenhauer. A la limitation de la proposition vitaliste de Bichat, Schopenhauer ajoute un contenu objectif ; la vie est essentiellement la manifestation du Vouloir vivre qui anime la matière. Schopenhauer, qui cite plusieurs fois Plotin, nous conduit donc sur le chemin d'une nouvelle gradation universelle de la matière. C'est cependant le devenir qui est la

⁵⁴⁹ C'est par ailleurs un principe kantien...

⁵⁵⁰ Zimmermann, *Les Mondes de Seurat*, op. cit., p. 311.

clef de son principe, un principe d'achèvement destinal de l'ordre vital⁵⁵¹, et non pas un principe originel qui régit ce mouvement vers la fin.

Et c'est ce même être possédé par le Vouloir Vivre, mais dépossédé de l'expression de sa conscience propre, qui s'affirme dans le symbolisme. Cet être passif se réfugie dans la tentative de révélation des données culturelle universelles à l'espèce, toutes détentrices dans leur essence de l'expression pure du principe de Volonté. La poésie symbolique traque dans le mot l'essence du langage, et dans l'élément premier du symbole, dans la clef de l'analogie, dans l'effet poétique d'émerveillement, quand la Volonté de vivre se reconnaît et s'étonne. Cela suppose presque un langage « transmental » - future piste de recherche des expressionnistes russes – où les associations obéissent au projet mystérieux de la Volonté, et parallèlement donc, de la matière... Nous sommes ainsi sur les deux plans associés par le symbole. Le travail symboliste de l'aliénation au langage et le personnage typique qu'est par essence le dandy traduisent donc essentiellement deux faits littéraires assez proches l'un de l'autre. Ils exploitent la dimension du langage poétique qui se relève sur l'axe du paradigme, pour se figer dans l'instant, dans « l'éternité du symbole ». Au symbolisme, qui est essentiellement un genre poétique ou allégorique, correspond dans le récit la forme fantastique, alors connue par le modèle qu'en a donné Poe. La fiction façonne ainsi des personnages types d'un nouveau genre, fous ou esthètes, et le récit oscille entre fiction fantastique et attestation de réalité vécue.

C'est sur cet arrière plan littéraire que se fait la dénonciation de ce que Zimmermann appelle « la fiction d'un psychisme en quelque sorte mécaniste – censé constituer un objet d'étude scientifique. C'est ainsi par le refoulement d'une « aliénation⁵⁵² » et par un mouvement de repli sur l'individualité que s'affirme l'instinct obscur de la Volonté de Vivre édicté par Schopenhauer :

La mélancolie et le début d'une déperdition moderne du sens s'expriment dans la désintégration du contexte objectif de la perception, dans la réduction du monde à sa condition phénoménologique, mais surtout à la fuite au sein du monde intérieur⁵⁵³.

Et c'est effectivement dans cet argument que nous apparaît la raison majeure de l'élection de la ville comme espace poétique moderne. La ville est le lieu, la transcription topologique de l'extrême subjectivité angoissée qu'elle manifeste par ses difformités

⁵⁵¹ Les cycles métempsychiques...

⁵⁵² Zimmermann, *Les Mondes de Seurat, op. cit.*, p. 311.

sociales, par l'injustice et l'aveuglement inhérents aux mécanismes de son évolution – une évolution rapide à ce moment de l'histoire, bien illustrée à Paris par le chantier du baron Haussman. Le néant, que l'on perçoit comme une négation du Vouloir Vivre, est célébré par une pratique des gouffres baudelairiens chez les symbolistes. Néant et phénomène, non-sens et langage, font alors pendant au Spleen et à l'Idéal ; C'est tout le sens du hasard qui habite le langage, du coup de dès lancé inlassablement à la poursuite de la pensée en chaque mot⁵⁵⁴. La stylisation n'est plus au service de l'esthétisation de l'objet mais de la découverte, de l'accomplissement de la subjectivité du rapport au monde par le biais de l'écriture poétique.

Mais pour revenir aux personnages que cette pensée peut proposer à la fiction, il faut noter que ce processus se déroule à un niveau artificiel, auquel correspond parfaitement l'apparent cynisme du dandy. Le grand style hiératique est, comme le dandysme, une réaction voulue à la cruauté, à la dimension voluptueuse du contenu. Il ne faut en effet pas séparer les faits majeurs de la théorie littéraire moderne de l'esthétique qu'elle a façonnée. La théorie des Correspondances, si elle exploite une thématique de la mise en relation des sens, sera traduite par Moréas, dans son *Manifeste symboliste*, par l'appel à « un vocabulaire neuf dont les harmonies se combinent avec des couleurs et des lignes »⁵⁵⁵. Wagner lui-même n'est plus lu avec le regard panphysiologiste, mais bien avec le regard panesthétique de Baudelaire. Jules Christophe dans une biographie de Seurat parle en 1890 de « chromatisme wagnérien ». Edouard Dujardin avoue en 1931 que *les Lauriers sont coupés*, œuvre symboliste éditée en feuilletons en 1887, « ont été entrepris avec la folle ambition de transposer dans le domaine littéraire les procédés wagnériens »⁵⁵⁶. « Le représentant le plus vrai de la nature moderne »⁵⁵⁷, Wagner, a également son incidence sur les associations de parfums, sons, chatolements, que Mallarmé établit par l'usage des analogies. Huysmans le note dans *A Rebours*. De fait, des Esseintes pratique une fuite de l'emprise que son éducation a sur ses sens, il se retranche dans la musique de Schubert, Berlioz, Wagner, la peinture de Moreau – il joue à se dévarier, s'inscrit en contrepoint du Progrès, il invoque la décadence latine contre le progressisme libéral qui suit la chute de

⁵⁵³ Zimmermann, *Les Mondes de Seurat, op. cit.*, p. 305.

⁵⁵⁴ C'est la conclusion du *Coup de dès* : « Toute pensée émet un coup de dès » in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, NRF, «Bibliothèque de la Pléiade», 1961, p. 477.

⁵⁵⁵ Zimmermann, *Les Mondes de Seurat, op. cit.*, p. 307.

⁵⁵⁶ Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Paris, A. Messein, 1925, p. 6.

⁵⁵⁷ Zimmermann, *Les Mondes de Seurat, op. cit.*, p. 307.

Mac-Mahon. Il renvoie en fait l'individu à sa fonction personnelle, restitue le problème ontologique dans l'unité de l'être. Il le fait concrètement par l'inversion de la perception, par une anti-perception ; des Esseintes va, à l'inverse des sens vers la pensée, de l'Idée à la pratique sensorielle, et il n'aboutit jamais qu'à l'écœurement. Incidemment, l'expérience corporelle, le dégoût et le malaise, sont la preuve de l'inscription vitale et mortelle de l'expérience essentielle, expérience individuelle entre toutes, expérience où la dialectique le cède à la révélation et où le Huysmans catholique se profile. La préhension mentale positive, *compréhensive*, cède donc le pas à un effort de transcendance, recherché d'abord par le retrait, la vocation au vide... Nous y retrouvons, par l'explication de sa généalogie philosophique et littéraire, un des thèmes forts du dandysme. L'illustration du thème wagnérien que tente de faire le premier roman de Gracq ne nous éloigne pas de cette réflexion, bien au contraire ; Les personnages du *Château d'Argol*, Albert et Herminien, sont marqués par tous les stigmates du dandysme et ils sont en proie à tous les malaises du vertige symboliste. Dans cette première œuvre, Gracq s'inscrit plus ou moins directement dans la mouvance décadente du symbolisme sur laquelle la pensée de Schopenhauer a laissé de profondes traces en définissant les traits généraux de l'esthétique du personnage. Au demeurant, entre 1870 et 1914, le rôle prépondérant de l'esthétique ne fait pas que contribuer à brosser le portrait du personnage littéraire. Il le met en perspective d'un questionnement historique et philosophique sur le sens de la participation individuelle, sur les liens de la signification, entre l'être et la matière, le collectif et l'individuel. Si le rôle dandy est si marqué dans les premiers romans de Gracq, s'il disparaît après le troisième, c'est aussi parce que la tentative de mise en relation avec l'histoire prend fin dans son œuvre... Le sujet d'*un Balcon en forêt*, précisément inscrit dans les événements historiques de la Seconde Guerre mondiale, peut suggérer que c'est en enregistrant les conséquences et les affiliations réelles du décadentisme historique que le décadentisme esthétique de Gracq tourne court... L'action de Grange est limitée par nature. Elle ne peut en aucun cas dépasser la sphère individuelle. L'Histoire est peut-être allée au-delà de la lecture qu'en avait Gracq ou elle est restée en deçà des attentes décadentes dont était emprunte sa lecture de Spengler... En tous cas, elle n'a pas pris fin et il n'y a eu aucun renouveau du type de celui que Gracq admire sous la plume de Jünger, en horizon de la fin des *Falaises de marbre*. La fin du rôle héroïque qu'incarnait le héros gracquien, posé à la croisée des chemins dans un rôle déterminant sur le devenir global d'un groupe social tout entier – la microsociété du *Château d'Argol*, la bande *straight* du *Beau ténébreux*, ou le pays dont

Aldo provoque la fin dans *le Rivage des Syrtes* -, prend fin. Avec la disparition de ce héros dandy, c'est un des principaux ressorts romanesques gracquien qui semble cassé. La *Presqu'île*, qui aurait pu faire suite au *Rivage*, ne sera pas terminée ; la route se perd, car la vision décadente s'essouffle... Comme dans *le Roi Copéthua*, le héros a disparu ; il ne reviendra pas. La question de la participation historique n'est plus posée.

3.1.2. Dandysme et image du corps dans l'intuition moderne

Il n'est pas difficile de confondre le rôle subversif du dandy avec un certain cynisme philosophique, car « le cynique est un insolent pour lequel la philosophie est un contrepoison à la perpétuelle arrogance des médiocres.⁵⁵⁸ ». Le thème semble rester d'actualité. Le livre que Michel Onfray a consacré aux cyniques antiques s'ouvre par l'appel à un nouveau cynisme :

De nouveaux cyniques sont urgents : à eux reviendrait la tâche d'arracher les masques, de dénoncer les supercheries, de détruire les mythologies et de faire voler en éclats les bovarysmes générés puis entretenus par la société. Enfin on pourrait dire le caractère résolument antinomique du savoir et des pouvoirs institutionnalisés. Figure de la résistance, le nouveau cynisme empêcherait les cristallisations sociales et les vertus collectives, transformées en idéologies et en conformismes, de prendre le pas sur les singularités. Il n'est d'autre remède aux tyrannies que de cultiver l'énergie des puissances singulières, des monades⁵⁵⁹.

De fait, toute manifestation cynique, transposant sur le corps une ironie fondamentale adressée à la pensée collective, ne va pas forcément à l'encontre du constat kantien, car la phénoménologie ne rompt pas tout lien entre la forme corporelle et la subjectivité. La zone d'échange entre ces deux modalités de l'être est le propos essentiel de l'Esthétique. Hegel lui-même considère dans son *Esthétique* qu' « On peut considérer comme certains que l'expression spirituelle se trouve concentrée dans le visage et dans l'attitude et le mouvement de l'ensemble⁵⁶⁰ ».

Le dix-neuvième siècle en général, mais le dandysme en particulier, travaillent les motifs généraux applicables à ce constat. Le vêtement du dandy, comme le vêtement du

⁵⁵⁸ Michel Onfray, *Cynismes*, Paris, Grasset, Livre de Poche, coll. « Essais », 1990, p. 153.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶⁰ Hegel, *Esthétique*, III, Paris Champs Flammarion, p. 155.

cynique sont d'ailleurs les supports physiques – esthétiques – d'une forme de revendication spirituelle, inscrite sur fond d'une opposition entre l'idée et le corps. Michel Onfray voit à juste propos un lien entre le cynisme de Diogène ou Cratès et la pensée esthétique de Hegel, la volonté de constituer et surtout de signifier un être humain « *in abstracto* ⁵⁶¹ » :

Diogène ou Cratès n'auraient pas reculé devant la mise en scène. Car le vêtement est aussi l'argument pour la pudeur. Hegel écrivait sur ce point : « Le vêtement contribue à la réalisation du but poursuivi par l'art idéal qui consiste à dissimuler les petits détails du corps qui n'ont de rapport qu'avec la vie animale, veinules, poils, rides de la peau, etc., pour ne faire ressortir que le côté spirituel de la forme dans ses contours vraiment vivants »
⁵⁶²

Schopenhauer relaie d'ailleurs cette idée :

Cet attribut sexuel au milieu du visage indique que l'on préfère à l'humanité la masculinité commune aux hommes et aux animaux. On veut avant tout un homme, et seulement après un être humain. La suppression de la barbe, à toutes les époques et dans tous les pays hautement civilisés, est toujours née du sentiment légitime opposé : celui de constituer avant tout un être humain *in abstracto*, sans tenir compte de la différence animale de sexe. La longueur de la barbe a toujours, au contraire, marché de pair avec la barbarie, que son seul nom rappelle⁵⁶³.

On peut d'ailleurs faire un rapprochement tout à fait pertinent entre la haute culture où s'exprime le héros du personnalisme nietzschéen et la surculture dont les cyniques prônent l'établissement. Nous aboutissons par là au constat historique décadent et à la définition de la culture qui est le point commun qui unit Gracq à Spengler et au Jünger des *Falaises de Marbre*. Le héros gracquien est aussi un dandy parce que son esthétique personnelle manifeste le rôle décadent et subversif d'un radical cynisme historique, d'une position résolument moderne très critique à l'égard de l'idée d'un Progrès naturel de l'histoire. Le héros moderne, formé au *Credo* de Baudelaire ou de Nietzsche, s'inscrit en filigrane derrière le personnage dandy de Gracq. Il participe activement au moment dialectique :

Le cynique veut faire éclater les structures culturelles caduques au nom de ce qu'on pourrait appeler, dans une perspective nietzschéenne, une surculture, définie comme civilisation plus exigeante et plus rigoureuse dans le sens de l'affranchissement des

⁵⁶¹ C'est l'expression qu'utilise Schopenhauer (*In Parerga et paralipomena, in Insultes*, Paris, éd. Du Rocher, pp. 27 – 30.):

Cet attribut sexuel au milieu du visage indique que l'on préfère à l'humanité la masculinité commune aux hommes et aux animaux. On veut avant tout un homme, et seulement après un être humain. La suppression de la barbe, à toutes les époques et dans tous les pays hautement civilisés, est toujours née du sentiment légitime opposé : celui de constituer avant tout un être humain *in abstracto*, sans tenir compte de la différence animale de sexe. La longueur de la barbe a toujours, au contraire, marché de pair avec la barbarie, que son seul nom rappelle.

⁵⁶² Hegel, *Esthétique, op. cit.*, p. 155.

⁵⁶³ Schopenhauer, *Parerga et paralipomena, in Insultes*, éd. Du Rocher, pp. 27 – 30.

nécessités naturelles : Diogène veut promouvoir le Déracinement contre le Sol, l'Exil contre la Patrie, le Mélange contre la Race, l'Intelligence contre le Sang. Aux antipodes du naturalisme régressif, il propose une surculture dynamique avant la quelle la négation de certaines valeurs culturelles vaut comme un moment dialectique⁵⁶⁴.

Ni le cynique ni le dandy n'abandonnent la fonction étho-poétique de l'esthétique personnelle. L'antiquité en avait clairement formulé la fonction en déjouant certains aspects éthiques d'un apparent narcissisme. Julien reprend l'idée d'Epicure – « quel dieu nous habite, cela est incertain, mais un dieu nous habite » - pour en faire un motif épique de l'attitude cynique. On peut en lire la transposition moderne dans l'éthique nietzschéenne :

Toute la folie cynique vise la sagesse, mais dans la stricte perspective du cas particulier. L'éthique cynique suppose que, solidairement, chacun aille « en se reconnaissant comme un être divin⁵⁶⁵ » - Nietzsche dira que chacun aille en se faisant lui-même œuvre d'art⁵⁶⁶. [...] Pour dire cet usage de soi, Michel Foucault a parlé d'une « esthétique de l'existence », de « pratiques de soi » et, après avoir recouru à une formule de Plutarque, « d'une fonction étho-poétique⁵⁶⁷ ». Il s'agissait selon lui, de voir se constituer les étapes d'une stylisation de la liberté⁵⁶⁸.

Le dandysme du début du vingtième siècle, qui figure l'héroïsme du sujet brisé imaginé par Nietzsche, semble donc faire l'application directe de cette nouvelle « esthétique de l'existence ». On peut logiquement le mettre en parallèle avec la réaction esthétique des avant-gardes qu'Apollinaire nous invite à considérer sous l'angle d'une double divergence de l'abstraction pure - avec Delaunay et Kandinsky -, et d'un nouveau type de figuration révélatrice du rapport subjectif de l'œil à l'objet, inscrite dans la présentation de ce rapport ; le cubisme.

Le frisson que l'enregistrement du phénomène comme donnée fondamentale de la relation au monde a fait entrer dans l'angoisse décadente, le même frisson qui a poussé les uns – Charles Henry – à s'enrocher à un ultime positivisme esthétique pousse les autres à une nouvelle forme d'expression artistique de la subjectivité même de la perception :

L'esprit de l'homme [...] ne peut s'empêcher de se voir selon sa propre perspective et ne peut voir que selon elle. Nous ne pouvons voir qu'avec nos yeux. [...] J'espère cependant que nous sommes aujourd'hui loin de la ridicule prétention de décréter que notre petit coin est le seul d'où l'on ait le droit d'avoir une perspective. Tout au contraire, le monde, pour

⁵⁶⁴ Michel Onfray, *Cynismes*, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁶⁵ Julien, *Discours*, VII, 20.

⁵⁶⁶ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 26.

⁵⁶⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, tome II : *L'Usage des plaisirs*, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris, Gallimard, 1984, pp. 18 – 19.

⁵⁶⁸ Michel Onfray, *Cynismes*, *op. cit.*, p. 112.

nous, est redevenu infini en ce sens que nous ne pouvons pas lui refuser la possibilité de prêter à une infinité d'interprétations. Nous sommes repris du grand frisson⁵⁶⁹.

Les arts plastiques se font alors l'écho d'une théorisation scientifique de la relativité perceptive, et de la relativité même de l'espace en trois dimensions ; la théorie de la quatrième dimension. Apollinaire en rappelle l'impact sur les milieux cubistes. Le jeune mathématicien Maurice Princet avait vulgarisé les principes en donnant des leçons sur la quatrième dimension selon l'exposé qu'en avait fait Jouffret⁵⁷⁰ à Matisse et Picasso :

Jusqu'à présent, les trois dimensions de la géométrie euclidienne suffisaient aux inquiétudes que le sentiment de l'infini met dans l'âme aux grands artistes. [...] Or, aujourd'hui les grands savants ne s'en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne. Les peintres ont été tout naturellement, et pour ainsi dire par intuition, amenés à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l'étendue que, dans le langage des ateliers modernes, on désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de quatrième dimension⁵⁷¹.

Son premier grand théoricien est Charles Howard Hinton qui expose sa théorie dans *New Era of Thought*, paru à Londres en 1888. La théorie est surtout répandue en France par Poincaré dans *La Science et l'hypothèse*. A son nom et aux travaux de Hinton s'ajoutent les travaux de Gleizes et Metzinger. Marcel Duchamp reprend ces théories dans *Notes sur le grand verre*. Il faut citer également l'*Essai sur l'hyperespace* de Boucher et le *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* de Jouffret, qui, contenant nombre de représentations d'hypercorps, devient la référence des néophytes. Cet ouvrage est largement référence par les travaux de Hinton. Quelques extraits de cet ouvrage qui font appel à l'imagination dès les premières lignes, offrent alors au relativisme le propos de nouvelles perspectives. Le monde relatif est en effet avant tout celui que notre perception relativise ;

le monde à quatre dimensions n'existe sans doute qu'au sens géométrique. Mais rien n'empêche aussi de lui supposer l'existence concrète, et alors le nôtre en ferait partie⁵⁷².

Le raisonnement de base qui suggère une quatrième dimension est alors très simple : La troisième dimension n'est qu'un contenant de la deuxième, qui, elle-même, est un contenant de la première, issue de l'extension du concept de point. A l'inverse, la troisième

⁵⁶⁹ Luc Ferry, *Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », n° 4074, 1990, p. 324.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 299.

⁵⁷¹ Guillaume Apollinaire, *les Peintres cubistes*, cité par Luc Ferry, *Homo Aestheticus, op. cit.*, p. 292.

⁵⁷² Luc Ferry, *Homo Aestheticus, op. cit.*, p. 292.

dimension se présente donc comme le contenu d'une dimension quatrième. Duchamp en résume assez clairement l'idée :

Tout objet de trois dimensions, que nous voyons froidement, est une projection d'une chose à quatre dimensions que nous ne connaissons pas⁵⁷³.

Ces théories ont en outre très vite un large succès populaire porté au plan métaphysique ; la quatrième dimension figure volontiers une échappatoire aux données visibles du vivant, et notamment au corps en tant qu'obstacle mortel :

C'est en effet par la théosophie et la science-fiction que les principales thèses de Charles Howard Hinton sur la quatrième dimension gagnèrent la faveur du public. Elles étaient accessibles en français dans des ouvrages tels que celui de Leabeater, *De l'Autre côté de la mort*, paru en 1910 aux éditions théosophiques⁵⁷⁴.

L'hypercorps de la quatrième dimension, appliqué à l'objet, s'applique en fait parallèlement au corps dans le dandysme. Il y a réellement un hypercorps inscrit dans les mécanismes mêmes du regard porté sur le corps, qui n'est en rien un regard neutre. C'est précisément ce corps invisible qui est le but du regard porté dans les brumes des récits de Gracq. Ce regard plongé dans l'invisible est comme nous l'avons vu l'inspirateur du regard que tente de capter le dandy. Il le capte en faisant de la dimension visible de son corps le motif de la révélation d'une dimension invisible dont le corps ne serait qu'une dimension inférieure. La beauté idéale que figure le dandy n'est pas à proprement parler celle de son corps naturel. Elle est celle de son hypercorps esthétique, précisément construit contre le naturel de la troisième dimension visible... Dans cette autre dimension, c'est la mort qui est la révélation principale...

Les dandys en général et le dandy gracquien en particulier sont nimbés de cette aura d'artifice que nous avons identifiée comme une aura de mort, opposée à l'*aura vitalis* des physiologistes, comme un *iêron*. Reste encore à parler des moyens de l'élaboration de cet hypercorps sur la base des mécanismes de sa représentation pour statuer sur la nature profonde des liens que le dandy crée avec son corps sous l'intercession de son miroir.

Chez Gracq comme chez des Esseintes, l'objet extérieur exerce sur le dandy une pression qui va croissant, au point que ce jeu de forces aboutit à une sorte de transfusion ontologique. Nous l'avons identifiée chez Gracq comme l'anamorphose être-paysage.

⁵⁷³ Cité par Ferry, in *Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, op. cit., p. 307.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 304.

Adorno voit dans cette concentration et ce repli de l'art sur soi, si caractéristiques du dandysme, quelques-uns des traits caractéristiques de l'œuvre d'art issue du modernisme :

La partie imprévisible de tout ce qui est dissonant pour l'art moderne depuis Baudelaire et Tristan – et qui constitue véritablement une sorte d'invariant du modernisme – provient de ce que le jeu de forces immanent de l'œuvre d'art converge avec la réalité extérieure dont la puissance exercée sur le sujet augmente parallèlement à l'autonomie de l'œuvre⁵⁷⁵.

Nous retiendrons d'Adorno que la modernité naît avec la perception de ce que Verlaine appelle chez Rimbaud, un « frisson nouveau », perception esthétique qu'Adorno appelle le Nouveau tout court :

Le frisson est une réaction à l'hermétisme secret qui est fonction de ce moment de l'indéterminé. Mais il est en même temps le comportement mimétique qui réagit comme *mimesis* à l'abstraction. C'est uniquement dans le Nouveau que la *mimesis* s'unit irréversiblement à la rationalité. La radio elle-même devient mimétique dans le frisson du Nouveau, avec une puissance jamais atteinte chez Poe, qui sert véritablement de référence à Baudelaire et à tout le modernisme. Le Nouveau est une tâche aveugle, vide comme le ceci-là⁵⁷⁶.

Cette immixtion du vertige dans l'art, ce point noir dont l'influence se lit à partir d'Edgar Poe, est aussi, comme trait de la modernité, un des caractères profonds de l'œuvre de Gracq. Et ce, sous deux aspects : On tente d'une part de trouver le point de vue, le *focus imaginarius*, par où se font les variations de la vision, et, d'autre part, ce que traque le questionnement foncier du « Qui vive ? » est bien foncièrement « du nouveau » sous le visage de la mort ; on se prépare au grand frisson de l'informulable...

Nous retrouvons chez Adorno, comme chez Gracq, et comme dans les grandes lectures décadentes qui accompagnent l'essor du dandysme en France, une lecture de l'histoire symptomatique de cette attente du Nouveau :

L'autorité du Nouveau est celle de l'inéluctable historique. Il implique dans cette mesure une critique objective de l'individu, son véhicule ; en lui se nouent esthétiquement les liens de l'individu et de la société⁵⁷⁷.

La volonté de mettre un terme à l'histoire, de l'épuiser, d'inoculer à la civilisation les miasmes de sa mort, est selon Adorno une réaction à la fonction officielle de marchandise dévolue à l'œuvre d'art depuis Baudelaire :

⁵⁷⁵ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris Klincksieck, 1982, p. 27.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

Lorsque le modernisme s'articule pour la première fois théoriquement chez Baudelaire, il revêt aussitôt le ton du malheur. Le Nouveau est apparenté à la mort. Ce qui prend chez Baudelaire des allures de satanisme est l'identification, qui se réfléchit elle-même négativement, avec la négativité réelle de la situation sociale. Le mal du siècle passe à l'ennemi, le siècle⁵⁷⁸.

L'attente elle-même de quelque chose qu'on attend de voir se lever à l'horizon des romans de Gracq est donc bien un avatar de l'attente du Nouveau, du frisson moderne. Il éclaire conjointement l'adhésion d'arrière plan de Baudelaire au dandysme, comme il éclaire l'illustration dandie des personnages de Gracq. Le dandy est un héros de l'instant, de l'attente d'une stupéfaction, de l'indétermination que le nouveau fait peser sur la durée et sur la permanence du moi ; c'est d'ailleurs tout ce qui formule son esthétique dans la littérature moderne. Car l'attente du Nouveau, qui est avant tout attente de la mort, est l'attitude héroïque typique. Pour un peu elle serait même le type d'une attitude épique au vingtième siècle, la figure identifiable de la transition moderne comme a pu l'être celle de Don Quichotte si l'on en croit la théorie de Lukàcs sur le roman.

Chez Kant, avec l'élaboration du phénomène, une atteinte directe est portée à l'essence. L'intuition de soi n'est plus seulement la manifestation privilégiée d'une essence ontique (plus d'argument ontologique dès lors), mais le premier niveau de représentation de soi *a priori*

L'esprit s'intentionne lui-même, non comme il se représenterait immédiatement de manière spontanée, mais selon la façon dont il est antérieurement affecté (*es von innen affiziert wird*), et par conséquent tel qu'il apparaît, non tel qu'il est⁵⁷⁹.

Ces remarques donnent au temps la valeur d'une nouvelle dimension ontologique ; Kant écrit en 1787 que « le temps ne peut être autre chose que la manière dont l'esprit (*das Gemüt*) est affecté (*affiziert wird*) par sa propre activité, à savoir par cette position de sa représentation, par conséquent par lui-même (*durch sich selbst*), c'est-à-dire un sens interne considéré selon sa forme⁵⁸⁰ ». Dimension intuitive de la conscience de la naissance et de la mort, qui jettent dans la vie et en retranchent l'individu, c'est dans et par la dimension du temps, que nous sommes selon l'expression de Merleau Ponty, « donnés à nous-mêmes⁵⁸¹ », sous les auspices de ce corps qui est le moyen de notre présence au

⁵⁷⁸ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 35.

⁵⁷⁹ E. Kant, *Critique de la raison pure*, B 69, tr. A.J.L. Delamarre et F. Marty, *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1980 – 1986, t. I, p. 808.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 807.

⁵⁸¹ Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 413.

monde. Le corps est donc une représentation phénoménale première de l'activité ontique, constat kantien dont la psychanalyse révèle toute la portée. La psychanalyse suggère cependant différents niveaux de conscientisation dont il faut tenir compte pour décrire le phénomène, y compris dans les termes.

Forme primitive de la pensée, l'affect n'est représenté ni en lui-même, ni à lui-même. Quand il se fixe sur une représentation, elle n'est pas sa représentation propre, mais une substitution issue du refoulement. Les représentations restent cependant pour la conscience les seuls objets tangibles :

Il peut d'abord arriver qu'une motion d'affect ou de sentiment soit perçue mais méconnue. Son propre représentant ayant été refoulé, elle a été contrainte de se rattacher une autre représentation et elle est maintenant tenue par la conscience pour la manifestation de cette dernière. Quand nous établissons la connexion exacte, nous appelons « inconsciente » la motion d'affect originale, bien que son affect n'ait jamais été inconscient et que seule sa représentation ait succombé au refoulement⁵⁸².

Le trajet à rebours du regard qu'imaginent de faire les surréalistes se retrouve avec beaucoup de pertinence dans les travaux que Merleau Ponty rassemble dans *la Phénoménologie de la perception* où il compare la quête de l'artiste à celle du phénoménologue. De fait, comme l'a mis en évidence Jacqueline Chénieux-Gendron en s'interrogeant sur la façon dont « *le texte d'André Breton met en question les structures de la représentation* »⁵⁸³, la vision que le surréaliste applique à la représentation picturale est d'avantage le propos d'une participation immédiate de l'œil à l'œuvre d'art que d'une connaissance conceptuelle ; c'est ce que nous avons nommé *epignosis* en nous référant à la vertu presque magique d'une connaissance sacrée chez Gracq. Dominique Combe précise d'ailleurs que, pour le maître du surréalisme, comme dans la célèbre théorie platonicienne des « fureurs » du dialogue *Ion*, la création est assimilée à un état de possession – c'est-à-dire de dépossession de soi, de transe extatique. Aussi faut-il lire assez littéralement la formulation de Breton selon laquelle les « états poétiques » suscités par certains vers relèvent d'un « effet magique »⁵⁸⁴, de sorte que la beauté est « magique-circonstancielle »,

⁵⁸² Sigmund Freud, *Métopsychoanalyse*, trad. fr. J. Laplanche et J. B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989, pp. 82 § 83.

⁵⁸³ Jacqueline Chénieux-Gendron, *De la Sauvagerie comme non-savoir à la convulsion comme savoir absolu*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸⁴ *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, t. 2, p. 678.

la poésie devant être rapprochée de la fureur divinatoire aussi bien que de la transe religieuse⁵⁸⁵.

Ces remarques, rehaussées du constat imposé par le fonctionnement du visible et du voir dans le récit gracqien, nous ont conduit à parler d'une théurgie induite par le regard aussitôt qu'il est porté sur le mort. Car l'au-delà que le texte désigne comme l'ultime vision, le sublime de l'esthétique du personnage, sont intimement liés par la mort de ce dernier et ne sont le motif d'aucune connaissance ; ils ne sont les motifs, au sens le plus strict, que d'une révélation du phénomène de la vision, puisque la fiction constitue l'élément vital de la phénoménologie comme le montre Husserl⁵⁸⁶.

Cette magie de la participation qui confie à l'art des pouvoirs somme toute démesurés, interroge le phénoménologue sur la nature la plus intime de l'émotion esthétique, dont la fulgurance s'impose, teintée d'érotisme, à travers la stupéfaction esthétique que crée le dandy dans l'œuvre de Gracq. Le dandysme permet précisément de reconnaître que l'émotion esthétique induite par le personnage est maintenue par les données foncières de l'expérience artistique dont nous avons pu identifier les termes ; Eros, Thanatos, médiation du corps comme donnée fondamentale du visible pour le moi...

Sur l'Eros, rien de plus à dire sans doute que ce que nous dit Freud. Jacqueline Chénieux-Gendron fait le constat d'une conjonction de propos entre ce que dit Freud de l'énergie libidinale et ce que dit Breton de la beauté, en relevant précisément la phrase qui signe le mieux, dans le commentaire de Gracq sur Breton, la reconnaissance de la finalité artistique et esthétique de la littérature ;

Quand la beauté se manifeste, quand l'émotion esthétique s'empare de nous, c'est « une aigrette de vent aux tempes⁵⁸⁷ ».

Breton précise d'ailleurs :

Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degré⁵⁸⁸.

Jacqueline Chénieux-Gendron rappelle la proximité de l'idée de Breton avec celle que Kant a trouvée chez Burke dans l'expression de l'émotion, du frisson devant le sublime,

⁵⁸⁵ Dominique Combe, *Rhétorique de la peinture, Ibid.*, p. 133.

⁵⁸⁶ *Idées I*, § 70, trad. Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950, p. 227.

⁵⁸⁷ A. Breton, *L'Amour fou, in Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 678.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

frisson dont l'expression mêlait les mystères du beau à ceux de l'Eros et de la mort... Il faut sur la question encore citer Freud :

Une énergie déplaçable, indifférente, probablement en activité dans le *moi* et dans le *ça*, provient de la réserve de la libido narcissique et est donc de l'Eros désexualisé. Les pulsions érotiques, en effet, se montrent d'une façon générale plus plastiques, plus susceptibles de dérivation et de déplacement que les pulsions de destruction. On peut alors poursuivre sans forcer les choses, en disant que cette libido déplaçable travaille au service du plaisir pour éviter les stases et faciliter les décharges⁵⁸⁹.

Parler de Thanatos, impose une rétroversion du mouvement de projection d'instances thanatiques dans le regard porté sur le corps. Il faut donc en revenir à une phénoménologie de la vision du corps pour déjouer l'enjeu littéraire ultime de l'esthétique morbide dont se pare le corps du dandy, et dont le récit fait un de ses principaux motifs.

Ainsi, pour aller à l'essentiel de ce que nous permet d'avancer l'analyse de Merleau Ponty, il faut remarquer qu'il ne place pas le langage en cooccurrence avec la pensée, mais comme un accomplissement terminal. L'œuvre picturale aurait ceci de supérieur qu'elle serait la matérialisation d'une pensée immanente, pure représentation, objet en soi, susceptible de motiver une participation totale, vecteur d'un affect direct non reconstitué par sa description théorique dans le récit, ou moins dirigé par l'intentionnalité de l'auteur du texte de fiction. Dans le voir, l'instantanéité perceptive de l'objet serait donc ainsi reportée sur sa nature, en induisant un autre rapport au temps dans la psyché. L'intemporalité de l'instant devient alors objectivante ; elle introduit à la temporalité dans le mouvement même du passage au langage.

Or, chez Merleau Ponty, le passage d'une phénoménologie de la perception à une ontologie de la vision se fait en introduisant la notion de chair, c'est-à-dire sur la base de la matérialité du corps qui serait partie prenante de la matérialité du monde. C'est dans le vu – voyant que se produit l'échange de texture entre ces deux données du phénomène. Comme la peinture, qui ne se donne à voir comme telle que parce qu'elle donne à voir le monde - comme un regard -, le monde ne se donne à penser que parce qu'il est donné à voir par le corps et que, réciproquement le corps ne se donne comme tel que parce qu'il est figuration visible de la présence au monde. Ainsi, dans la vision, le monde et le corps s'accueillent l'un l'autre.

⁵⁸⁹ A. Breton, *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 678.

Le cadavre s'il est le corps le plus objectif qui soit, n'est cependant plus vision que dans la vision d'un autre ; et c'est précisément de l'autre que le corps mort est révélateur. Alors que la vision du cadavre apparaît comme un facteur déterminant du dandysme d'Allan, et qu'elle est de surcroît un principe de dédoublement actif, elle attribue au dandysme gracquien, et plus généralement à la littérature, une fonction de révélation de l'autre qui est un facteur essentiel de l'interrogation du visible :

Celui qui pose l'autre homme est sujet percevant, le corps de l'autre est chose perçue, l'autre lui-même est posé comme percevant. Il ne s'agit jamais que de co-perception. Je vois que cet homme là-bas voit comme je vois ma main gauche en train de toucher ma main droite⁵⁹⁰.

Mais, parce que le regard du mort est absent, c'est l'autre en tant que pure production de ma subjectivité que la vision du mort me propose. Réciproquement, la vision du mort me propose à moi-même comme subjectivité pure, dans un mouvement qui n'est plus le mouvement d'appartenance au monde induit par le voir, mais un mouvement de retrait, de soustraction... La vision du mort ôte la vue, et avec elle le voyant ; elle introduit au moi scrutant son absence. Le sujet qui voit le mort est donc saisi par un mouvement de dissociation reporté par le cadavre sur son corps propre, qui n'est plus alors le principal motif de la présence au monde, mais le motif principal de son absence.

Subvertir le corps, l'esthétiser par des signes de mort, c'est donc, à travers l'acte même du travestissement, un travail vital de réappropriation par l'œil des pouvoirs « existifiants » qu'il recèle. Le narcissisme du dandy gracquien est de fait révélateur du clivage extrême provoqué par la vision du mort entre le corps propre et son image, parce qu'il associe à un personnage le double de son reflet autonome. Ange blanc et ange noir sont ainsi les reflets l'un de l'autre, tout en étant deux personnages distincts.

La mort dont on se pare met en évidence un principe actif mais invisible du vivant. Tout procède comme si cette introduction de la mort dans le voir la rendait inactive, la déjouait en jouant de l'essence même du voir. Car le corps du dandy est une négation de la chair. Nous le rappelons ici ; l'aura érotique et esthétique du personnage de Gracq sont intimement connectées avec le travestissement du dandy. Le dandysme n'est chez Gracq, somme toute, que la production hypertrophiée de cette aura du personnage par une somme de signes qui ne sont pas en soi le dandysme, mais qui concourent au projet dandy de

⁵⁹⁰ Maurice Merleau Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 215.

transformer le corps en hypercorps extérieur, en apparence pure, dotée des pouvoirs de la fascination d'une représentation essentiellement picturale.

Le dandy rejoint par la représentation de soi le rapport d'altérité avec lui-même, découvert devant son miroir. Ainsi

Pour que je m'affecte moi-même, et pour que le parallélisme demeure entre intuition externe et intuition interne, il faut que, de moi à moi, la relation soit d'altérité, que « Je sois un autre »⁵⁹¹.

Or c'est cette relation d'objet avec soi que le vêtement de mort du dandy rend manifeste. Le pouvoir magique du *sarkasmos*, de la parure de mort, ne rejoint le propos du regard et de l'esthétique qu'en tant qu'il est une pratique outrée de la distanciation qui rend possible l'intuition de soi⁵⁹². Mais ici le reflet est radicalement autre. Il est essentiellement la mise en évidence de l'autre qui sommeille dans le moi, *in extremis*, une mise en exergue de son cadavre. Plus cette distanciation est importante - et elle ne peut l'être plus que vis-à-vis de son propre cadavre - plus les pouvoirs de révélation de l'intuition sont sensés être grands. Ce rapport et les résultats de ce jeu de masques, restent cependant pure supposition formulée par le regard. On pourrait leur opposer la critique que fait Heidegger des conditions de l'intuition kantienne, critique qu'il double d'un constat essentiel sur la mort falsifiée par le regard du dandy : « Nul ne peut prendre son mourir à autrui⁵⁹³ », et la mort est pour l'être « sa possibilité la plus propre, absolue, indépassable » elle isole le *dasein* « vers lui-même⁵⁹⁴ ».

C'est ainsi en jouant du masque comme masque, du *sarkasmos* comme parure de mort et non comme mort en soi, que le dandy à sa façon et la littérature de la mort à la sienne, sans véritablement proposer de possibilité d'échapper au pouvoir de la mort, se parent de son apparence pour en déjouer la totale altérité. Barbey évoque ce jeu de masque macabre auquel se livrent les dandys :

⁵⁹¹ Gilles Deleuze, « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne », *Philosophie*, numéro 9, p. 30.

⁵⁹² Cette conscience dans le temps se fonde sur la perception d'un phénomène permanent « la perception de ce permanent n'est possible que par une chose hors de moi (*ein Ding ausser mir*), et non par la simple représentation d'une chose hors de moi. Par conséquent, la détermination de mon existence (*meines Daseins*) dans le temps n'est possible que par l'existence de choses réelles (*durch die Existenz wirklicher Dinge*) que je perçois hors de moi (*ausser mir*). E. Kant, *Critique de la Raison pure*, op. cit., B 275, tr. Pp. 955 – 957.

⁵⁹³ Martin Heidegger, *Etre et Temps*, trad. F. Vezin, Paris, Gallimard, 1986, p. 178.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 318.

le beau soupir de lassitude de Cléopâtre dans Shakespeare : « Ah ! si tu savais quel travail c'est que de porter cette nonchalance aussi près du cœur que je la porte ! » est étouffé dans la poitrine des Dandys. Ces stoïciens de bouddoir boivent dans leur masque leur sang qui coule et restent masqués. *Paraître*, c'est *être* pour les dandys comme pour les femmes⁵⁹⁵.

Revêtus d'un masque de mort, les dandys assument un des mouvements intérieurs d'indétermination active. Ce mouvement, qui est essentiellement un mouvement de la perte de soi, est paradoxalement le mouvement existifiant par excellence. Sartre, en identifiant les mouvements de la liberté constitutifs de la conscience de soi insiste d'ailleurs sur ce point. Son commentaire rappelle les principales vertus héroïques du personnalisme vanté par Nietzsche comme un des derniers mouvements caractéristiques du XIX^{ème} siècle :

En tant que le *Dasein* décide de son projet vers la mort, il réalise la liberté-pour-mourir et se constitue lui-même comme totalité par le libre choix de la finitude [...] C'est en se projetant librement vers sa possibilité ultime que le *dasein* accédera à l'existence authentique et s'arrachera à la banalité quotidienne pour atteindre à l'unité irremplaçable de la personne⁵⁹⁶.

Même entremêlement ici de l'art de choisir et de pratiquer sa fin que nous trouvons chez Gracq et que nous avons trouvé chez Vaché comme type d'un nouvel héroïsme, le seul héroïsme envisagé par le surréalisme comme alternative à la révolution. Au plan artistique, la mise en commun de la mort du personnage entre auteur et lecteurs est constitutive du terrain neutre requis dans la lecture. C'est l'idée forte de Blanchot qui s'applique à la naissance et à la mort :

Il ne saurait y avoir de communauté si n'était commun l'événement premier et dernier qui en chacun de nous cesse de pouvoir l'être⁵⁹⁷.

La mort apparaît même comme un facteur actif de cette communauté intime créée par l'œuvre :

Qu'est ce qui met le plus radicalement en cause ? Non pas mon rapport à moi-même comme fini ou comme conscience d'être à la mort ou pour la mort, mais ma présence à autrui en tant que celui-ci s'absente en mourant⁵⁹⁸.

C'est dans l'intimité de cette communauté de la mort, que Breton propose comme motif littéraire et comme introduction à l'art, dans le *Premier Manifeste*, que nous trouvons les

⁵⁹⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, op. cit., p. 703, note de l'auteur.

⁵⁹⁶ *L'Être et le Néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Idées», 1946, pp. 616 – 617.

⁵⁹⁷ Maurice Blanchot, *la Communauté inavouable*, Paris, Ed. de Minuit, 1983, p. 22.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

fonctions les plus explicites de la représentation du dandy, comme art de la mise en scène de sa fin. Et c'est bien sous l'indice de cette adhésion à la société secrète de la mort, mystifiée dans le mythe de la mort de Vaché et reprise par Gracq dans *Un Beau ténébreux*, qu'il faut lire le dandysme dans l'œuvre de Gracq. La mort est bien le maître mot de toutes les devises de Gracq, jusqu'au « Qui vive ? » même. Elle est omniprésente et elle travaille activement, à la faveur des signes émis par les personnages, pour induire le niveau inconscient d'une lecture de l'héroïsme personnel moderne. En outre elle suggère l'idée d'un pouvoir de connaissance supérieure donné par la mort. Cette *epignosis* a le double sens possible d'un recentrage sur l'intimité la plus profonde et la plus inavouable de l'être moderne, et de la connaissance qui, fédérant les mouvements de l'être dans sa totalité - corps et âme, conscient, inconscient, voir, vu et visible – est la connaissance et la *praxis* la plus essentielle qui soit, celle de l'art même.

3.1.3. Enjeux de la vision macabre selon les données de la *Phénoménologie de la perception*

L'objet n'est pas l'aboutissement de la vision. La vision reconstruit l'objet dans sa totalité « géométrale ⁵⁹⁹ » et non seulement sous l'aspect de la perspective du regard. Voir, c'est habiter l'espace de toutes les perspectives ;

Voir c'est entrer dans un univers d'être qui se montrent, et ils ne se montreraient pas s'ils pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi. En d'autres termes : regarder un objet c'est venir l'habiter et de là saisir toutes choses selon la façon dont elles se tournent vers lui. Mais dans la mesure où je les vois elles aussi, elles restent des demeures ouvertes à mon regard, et, situé virtuellement en elles, j'aperçois déjà sous différents angles l'objet de ma vision actuelle. Ainsi chaque objet est le miroir de tous les autres ⁶⁰⁰.

Avant que la « communauté inavouable » soit créée entre le lecteur et l'auteur, sur le plan du neutre, il faut que soit possible la faculté même de cette rencontre, possibilité dont le mode d'échange fondamental est le regard. On peut donc associer en corollaire aux remarques de Blanchot, les réflexions de Merleau Ponty sur la communauté, l'échange de substance porté par le regard :

⁵⁹⁹ L'expression est de Leibniz.

Mon regard humain ne peut jamais être confronté avec les visions précédentes ou avec celles des autres hommes que par l'intermédiaire du temps et du langage⁶⁰¹.

Merleau Ponty insiste sur la nécessité d'un commun partage de l'objet ;

la synthèse des horizons n'est qu'une synthèse présomptive, elle n'opère avec certitude et avec précision que dans l'entourage immédiat de l'objet⁶⁰².

Ainsi, dans l'expérience perceptive « la substantialité de l'objet s'écoule⁶⁰³ ». En conséquence, Merleau Ponty base son ontologie sur la considération de l'être en tant qu'objet, en tant que corps inclus dans un rapport entre objets, comme réceptacle premier de l'intentionnalité et premier objet de l'intentionnalité même :

Je considère mon corps, qui est mon point de vue sur le monde comme l'un des objets de ce monde⁶⁰⁴.

C'est de fait la perception spatiale fixée et vécue par le corps qui modèle l'intégration conceptuelle de tout corps comme étendue, sur le mode de la commune présence dans l'espace :

mon corps est le pivot du monde : je sais que les objets ont plusieurs faces parce que je pourrais en faire le tour, et, en ce sens, j'ai conscience du monde par le moyen de mon corps. [...] Et la pensée elle-même obéit foncièrement à ce mouvement d'objectivation qui se traduit par l'illusion d'une coexistence de l'objet avec l'être, par l'illusion d'une altérité et d'une communauté de nature, un passage de la sphère du phénomène, comme donnée absolue de l'existence de toutes choses dans la perception qu'on en a, au sentiment d'une existence autonome des choses en elles-mêmes ; en me portant vers le monde, j'écrase mes intentions perceptives et mes intentions pratiques en des objets qui m'apparaissent finalement comme antérieurs et extérieurs à elles, et qui cependant n'existent pour moi qu'en tant qu'ils suscitent en moi des pensées ou des volontés⁶⁰⁵.

Le voir est donc une forme active et pratique du recouvrement de soi que l'intentionnalité opère dans son mouvement vers les choses. Les remarques que fait Merleau Ponty sur le corps propre suggèrent la nécessité d'un corps impropre dont le type est bien le cadavre, c'est-à-dire le corps totalement indépendant du regard que le sujet porte sur lui, un corps qui ne participerait plus ni au regard ni à l'entendement du sujet ;

⁶⁰⁰ Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 82.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 97.

le corps propre se refuse à l'exploration et se présente toujours à moi sous le même angle. Il n'est pas sous le regard ; il y prend part. Par ailleurs, le corps est *avec* moi quoiqu'il arrive⁶⁰⁶.

Dans cet ordre d'idée, le corps qui serait sous mon regard selon tous les angles possibles, à titre d'objet, qui ne prendrait pas part au regard, et qui étant là, bien qu'étant mon corps, ne serait plus *avec* moi, mais par sa seule présence, signifierait mon absence, ce corps là, c'est mon cadavre. Il ne m'est accessible qu'en tant qu'objet fantasmatique puisque, de fait, avoir la vision de mon cadavre suppose l'antinomie d'une présence-absence...

Et c'est précisément dans l'ordre d'une action fantasmatique que je peux tenter la pratique de ce regard objectif sur le corps, en jouant des moyens non d'une coprésence avec le cadavre, mais d'une représentation du cadavre qui en déjoue par nature la simultanéité en tant que re-présentation. Ce mouvement de distance et d'appropriation du corps est d'ailleurs une caractéristique foncière du vêtir :

si je ne quittais pas mon vêtement, je n'en percevrais jamais l'envers, et l'on verra justement que mes vêtements peuvent devenir comme des annexes de mon corps. Ce fait [...] montre que les actions dans lesquelles je m'engage par l'habitude s'incorporent leurs instruments et les font participer à la structure originale du corps propre⁶⁰⁷.

Le cadavre pallie de fait une impossibilité du regard porté sur son corps propre, en tant qu'objet strictement extérieur et privé de l'influence subjective d'une intentionnalité qui en animerait les traits. La remarque de Merleau Ponty pose le regard sur son propre cadavre comme un idéal du regard sur soi :

j'observe les objets extérieurs avec mon corps, je les manie, je les inspecte, j'en fais le tour, mais quant à mon corps, je ne l'observe pas lui-même : il faudrait, pour pouvoir le faire, disposer d'un second corps qui lui-même ne serait pas observable⁶⁰⁸.

En outre, dans un rapport extérieur – et non plus narcissique – de la représentation de l'être dans le monde, la perception - persuasion du corps comme présence physique continue est le seul modèle préhensible de la permanence du monde ; c'est elle qui maintient virtuellement l'existence du monde dans la psyché, sur le modèle de son propre maintien :

⁶⁰⁶ Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 106.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

le corps est une permanence absolue qui sert de fond à la permanence relative des objets à l'éclipse des véritables objets. [...] la présence et l'absence des objets extérieurs ne sont que des variations à l'intérieur d'un champ de présence primordial, d'un domaine perceptif sur lequel mon corps a puissance. [...] Le corps est l'horizon latent de notre expérience, présent sans cesse, lui aussi, avant toute pensée déterminante⁶⁰⁹.

La réflexion narcissique d'un regard se contemplant, d'un corps se regardant, ébauche en fait ce que Merleau Ponty désigne comme une connaissance, et qui est *epignosis* en tant que cette connaissance du corps appliquée à lui-même est connaissance de la centralité du moi par rapport à tout objet extérieur, et conscience du rôle de cette centralité dans la perception du tout. Cette connaissance *epignosis* tient la conscience de sa place centrale vis-à-vis du moi comme le trait de sa supériorité sur toute autre connaissance, en tant qu'elle est au cœur même du processus foncièrement perceptif de la connaissance. L'*epignosis* est donc une des marques fortes de la phénoménologie dans son ensemble, et la remarque que fait Merleau Ponty sur l'étonnement de la conscience placée en vis-à-vis d'elle-même nous rappelle conjointement le ravissement de Narcisse, l'essor de l'intelligence première qui se crée en se retournant sur elle-même, et la perception du sublime dans les effets physiques que nous décrit Boileau :

Le corps se surprend lui-même de l'extérieur en train d'exercer une fonction de connaissance, il essaie de se toucher touchant, il ébauche « une sorte de réflexion » (Husserl *in Méditations cartésiennes*) et cela suffirait pour le distinguer des objets, dont je peux bien dire qu'ils « touchent » mon corps, mais seulement quand il est inerte, et donc sans jamais qu'ils le surprennent dans sa fonction exploratrice⁶¹⁰.

La présence de l'être que le corps inscrit dans l'espace est cependant l'objet d'un double mouvement nécessaire, exprimé par les termes physiologiques du battement cardiaque, qui reprennent le double mouvement de propension et de rétention imaginé en amont par la phénoménologie moderne, dans le rapport de l'être au temps ;

Si le corps peut symboliser l'existence, c'est qu'il la réalise et qu'il en est l'actualité. Il seconde son double mouvement de systole et de diastole. D'une part, en effet, il est la possibilité pour mon existence de se démarquer d'elle-même, de se faire anonyme et passive, de se fixer dans une scolastique. [...] Mais justement parce qu'il peut se fermer au monde, mon corps est aussi ce qui m'ouvre au monde et m'y met en situation⁶¹¹.

⁶⁰⁹ Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ *Ibid.*, pp. 191 – 192.

Le double mouvement existentiel est donc une des modalités du regard porté sur le corps, qui peut aussi devenir le motif d'une totale subjectivité rapportée sur l'image du monde extérieur :

Quand je m'absorbe dans mon corps, mes yeux ne me donnent que l'enveloppe sensible des choses et celle des autres hommes, les choses elles-mêmes sont frappées d'irréalité, les comportements se décomposent dans l'absurde, le présent même [...] perd sa consistance et vire à l'éternité⁶¹².

Ce risque est le motif d'une volonté de participation, de réalisation qui exproprierait l'être de la claustration où le corps le place. C'est en ce sens qu'il faut lire la remarque que fait Merleau Ponty, peut-être pour rejoindre un peu le propos général de l'existentialisme :

L'existence corporelle qui fuse à travers moi sans ma complicité n'est que l'esquisse d'une véritable présence au monde. Elle en fonde du moins la possibilité, elle est notre premier pacte avec lui⁶¹³.

Elle vaut cependant pour fixer toute la portée philosophique qui peut être portée par l'acte de représentation du corps que tente le dandysme, et qui est infailliblement le prétexte à un exercice double de fascination et d'angoisse. Nous l'avons lu, étayé sur la vision de la mort ; la remarque de Merleau Ponty nous le fait trouver de surcroît dans tout usage de représentation du corps. La vision idéale du cadavre se glisse entre les enjeux de la dialectique du désir sous-tendue par le corps - comme nous l'avons vu concernant la dialectique hégélienne dont Gracq fait un propos majeur du *Château d'Argol* - et ceux de la participation historique. Le corps offre essentiellement la vision hautement symbolique, chargée des mécanismes les plus révélateurs pour la psyché, du propos et des motifs de la connaissance la plus essentielle. Mais il n'y parvient que s'il se montre, que s'il s'exhibe, que s'il se convertit au regard porté sur lui-même, comme dans le cas du dandysme :

L'homme ne montre pas ordinairement son corps, et, quand il le fait, c'est tantôt avec crainte, tantôt avec l'intention de fasciner. Il lui semble que le regard étranger qui parcourt son corps le dérobe à lui-même ou qu'au contraire l'exposition de son corps va lui livrer autrui sans défense, et c'est alors autrui qui sera réduit à l'esclavage. La pudeur et l'impudeur prennent donc place dans une dialectique du moi et d'autrui qui est celle du maître et de l'esclave : en tant que j'ai un corps, je peux être réduit en objet sous le regard d'autrui et ne peux plus compter pour lui comme personne, ou bien, au contraire, je peux devenir son maître et le regarder à mon tour, mais cette maîtrise est une impasse, puisque, au moment où ma valeur est reconnue par le désir d'autrui, autrui n'est plus la personne par

⁶¹² Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 193.

⁶¹³ *Ibid.*

qui je souhaitais être reconnu, c'est un être fasciné, sans liberté, et qui à ce titre ne compte plus pour moi⁶¹⁴.

C'est pourtant dans ce rapport de soumission au texte et de séduction, ou pour reprendre Gracq à propos du pouvoir de séduction d'Allan, « d'immédiate puissance », que l'auteur inscrit le lecteur, que le dandy inscrit le regard des autres personnages sur lui. Le repli de l'esclave face au maître est aussi une libération, une évacuation du vouloir personnel dans l'autorité décisionnelle que l'on confie au maître. Et en tant que ce vouloir peut être lu dans le corps comme vouloir-mourir, sa délégation à un autre fait de cet autre une victime sacrificielle qui assume apparemment ce transfert de ma mort vers lui comme l'acte d'un vouloir mourir personnel, comme un acte suicidaire. L'autorité de l'autre, son pouvoir magique, c'est alors la *catharsis* même de la mort dont il se charge en soulageant la psyché de ceux qui l'entourent.

C'est précisément ce pouvoir qui fait de la victime émissaire le pôle de l'effroi, le maître de l'effroi qui séduit par sa mort ; sa mortelle élégance est en tous points rédemptrice, parce qu'elle est explicitement chargée d'assumer la vision impossible et destructrice de ma propre mort, qui prend chez l'autre l'aspect visible d'une mort représentée dans l'instant de mon regard porté sur lui. Cette fonction sacrificielle est assumée en littérature par le fait même que l'on est en terrain neutre ; l'affect de mort n'est pas réel, il est représenté, et à ce titre il n'est plus l'affect direct de la mort. Sa représentation ouvre une possibilité d'évacuation hors du corps, dans et par les instances psychiques de la représentation elle-même.

3.1.4. Une lecture esthétique du texte gracquien

Envisager en termes de catharsis l'enjeu littéraire du texte gracquien ne suffit pas à en éclairer la forme et la portée. Le personnage en tant qu'il est un dandy, et l'œuvre en tant qu'elle est ouverte sur un arrière monde, consistent en une sublimation. Il faut revenir sur ce mot. Dans le sens de la modernité, l'aspect sublime d'une œuvre repose sur une présentation de l'imprésentable. L'esthétique du sublime a son histoire et il faut insister sur ce que le sublime a précédemment indiqué dans l'histoire de la pensée. Dans un traité à

⁶¹⁴ Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 194.

fond chrétien et platonicien attribué à Longin, repris et traduit par Boileau en 1674, le sublime, l'effet sublime, figure avant tout la mise en relation, l'émerveillement de la correspondance entre l'observable, le visible, et la dimension divine qu'il suggère, l'étendue d'un « saut » - aperçu dans l'écriture d'Homère - des dimensions de l'homme « à celles de l'Univers ⁶¹⁵ ». Au sens moderne, le sublime n'est de fait plus que le sentiment de cette mise en correspondance, par les sens, du visible avec l'universel. Depuis Kant, en effet, un constat est dressé qui guide vers un monde perçu comme le reflet d'une nouvelle centralité du sens, celle du moi comme origine et fin de toute signification. Dès lors, le sublime ne pouvait plus figurer que deux choses. La première est une esthétique du moi qui le désigne comme l'essence la plus intime et participe à tirer à lui un nouveau foyer de cohésion, une nouvelle unité substituée à celle de l'Un parménidien et au Dieu théocrate. La seconde consiste en une esthétique de la relation avec un arrière monde devenu chaotique. La peinture romantique illustre ces deux tendances. Il n'est besoin que de citer l'exemple type de *la Mort de Sardanapale*⁶¹⁶ par Delacroix, qui a représenté un moi sublimé par le débordement de tous les sens et déjà versé dans une vision de l'au-delà. Le dandy gracquien reprend exactement ce rôle, en tant qu'il est d'abord l'héritage d'une figure romantique, et en tant que son dandysme procède d'une mise en forme esthétique de son propos.

L'œuvre de Gracq est ainsi marquée par les traits forts de la psyché moderne du dandysme que la première partie de ce travail a isolés dans l'arrière plan de son histoire :

1 – l'usage d'une élégance qui magnifie le sublime d'un moi tourné vers son intériorité la plus intime.

2 – L'affirmation que ce moi est voué au soliloque, à la poétique de l'être individuel en soi.

3 – Une disjonction profonde entre le Beau, le sublime en soi, et le devenir collectif, le sens de l'histoire. Cette disjonction, c'est plus largement celle du moi avec le chaos qu'a ouvert devant l'homme la phénoménologie.

4 – La considération de l'humain, en acte et langage, comme seule entité cosmique et écriture du monde observable, connaissable, vivable.

⁶¹⁵ Boileau, *Traité du sublime*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 352.

⁶¹⁶ C'est l'exemple type cité par Verlaine pour illustrer la vision décadente. Dans une lettre à Pierre Louys, en 1890, Valéry pose que le décadent est un « artiste ultra-raffiné »...

L'histoire du dandysme nous conduit à ajouter plusieurs remarques. Avec Baudelaire, l'intériorisation de l'œuvre tend au spiritualisme en soi. Par ailleurs, la théorie des Correspondances, continuité et achèvement du romantisme, signifie bien que la nouvelle *Idea* du *cosmos*, son principe d'unité, est en l'homme. Par les variations de l'expérience et par leurs antagonismes irréconciliables que l'œuvre de Baudelaire met en évidence, le poète indique que le point d'orgue de l'humain, le nombre d'or des correspondances, reste inobservable même s'il est en l'homme. Il est situé hors de l'expérience vécue qui suggère pourtant son existence. L'esthétique de Baudelaire est celle du dandy ont en commun cette désignation d'une direction à prendre vers l'absolu, dans et par le vécu. Globalement, l'esthétique du dandy insiste, avec la modernité, sur la désignation de l'homme comme seul propos du sublime. A ce titre, l'extinction du romantisme dans les premiers feux du symbolisme est symptomatique d'une tentative ultime de signification portée par le signifiant artistique en même temps que par le signe linguistique. L'idée forte du symbolisme est qu'il y a, dans le langage et le visible que tout désigne, en même temps dans l'homme et dans le langage, un centre inconnu essentiel, invisible, où toute expérience prendrait sens, sur lequel toute possibilité de sens est étayée. Dès lors, art et langage désignent un ailleurs humain ; « un espace qui n'est pas divisible, dans une intimité qui existe pourtant hors de soi ⁶¹⁷ ».

Tout signifiant est une parcelle du signifié réel qui lui est associé. Le surréalisme extrapole son aboutissement, en désignant par la Surréalité cette supernature humainement perceptible. La différence essentielle réside sur le fait que Breton insiste sur le caractère concret de la Surréalité, sur son efficence, en formulant la définition d'une intentionnalité extérieure et non plus intérieure. Par son caractère dandy, par son inscription romantique, l'œuvre de Gracq se situe en deçà du propos surréaliste. Même si l'on y retrouve la volonté d'une catharsis, cette œuvre est régie par l'esthétique d'une « surréalité », d'une supernature que Gracq n'a jamais située précisément en l'homme ou hors de lui. Plus proche en cela de Wagner, Gracq opère l'échange substantiel et réciproque entre le matérialisme de ses descriptions et le métaphorique de l'être. S'il y a une intentionnalité extérieure, cette intentionnalité lisible dans l'homme, n'a pas plus de réalité extérieure qu'elle n'a de réalité intérieure.

⁶¹⁷ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 183.

La seule fixation, le propos convergent de cette intentionnalité échoit à la mort qui retourne la question. Elle figure l'événement individuel par excellence, mais signifie tout autant la perte de l'essence individuelle que l'intrusion définitive de l'externe dans l'interne, la rupture organique. Le «QUI VIVE ?» est la question du sublime et de la mort par excellence, et elle est posée par un personnage indicateur. Ce délateur du sublime serait tout aussi bien un poète comme nous le suggère Blanchot : « Le poète a pour destin de s'exposer à la force de l'indéterminé et à la pure violence de l'être ⁶¹⁸», il « fait des choses à partir de l'angoisse ⁶¹⁹», « élève l'incertitude de l'angoisse à l'indécision d'une parole juste ⁶²⁰ ». Aucune réponse n'échoit à une question qui vaut avant tout parce qu'elle est et reste posée, une question valable entre toutes, à laquelle ne répondrait somme toute qu'un « vivat ! » adressé à l'inconnu où à l'invisible. C'est d'ailleurs sur cette question que se ferme le récit gracquien dans *Le Rivage des Syrtes* :

Il s'agissait de répondre à une question - à une question intimidante - à une question que personne encore au monde n'a pu laisser sans réponse, jusqu'à son dernier souffle.
- Laquelle ?
- « Qui vive ? » dit le vieillard en plongeant soudain dans les miens ses yeux fixes. (*Rds*, p. 322)

Une question encore, qui ne fait que relever l'effort propre de l'œil qui scrute les ténèbres, en découvrant que l'invisible qu'il essaie d'élucider est derrière l'effort même de son œil, à l'origine du besoin de voir.

Le corps intervient donc comme le point de questionnement de cette sublimation. Car il y a dans l'œuvre une interrogation directement centrée sur un Eros castrateur, adressé au sublime d'une beauté omniprésente et d'une signification imprésentable. Il y a de surcroît une interrogation sur la relation entre l'éthique et l'identité du personnage, interrogation qui donne lieu à un usage surabondant du lexique de la fascination. La fascination exprime avant tout la dimension sublime que révèle le personnage et le questionnement de son regard. Car dans la sphère individuelle, en tant que l'esthétique dandie du personnage désigne sa mort, elle tente d'y inscrire une part sublimée de l'être – qui signifie, dans la durée, l'anticipation et l'extension de l'invivable moment du trépas. L'esthétique du dandy tire à lui le temps arrêté de la fascination, le choc instantané d'un regard. La représentation des signes de mort met en exergue et active la psyché du moment sublime, de l'infime et

⁶¹⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 185.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ *Ibid.*

impossible instant du passage au néant. Elle désigne en retour le sublime vécu dans la fascination comme seule expérience, même partielle, d'une vérité inviolable.

La mort gracquienne s'adresse à l'essentiel du vivable par la présentation outrée de l'invivable, de l'insupportable mort. Elle poétise un vécu dont l'écriture post apocalyptique de Gracq se présente comme le produit direct. La métaphorisation du récit, son redressement temporel, la métaphorisation radicale de ses espaces, est proprement une écriture de l'au-delà poétique de l'expérience vivable. Cette écriture tente donc une sublimation du langage, elle l'ouvre sur un fantastique non préhensible. C'est précisément ici que la fonction littéraire prend le relais du processus régressif, et que la création, en empruntant des formes pathologiques de la régression, diverge vers une *praxis*.

La régression en effet, parce qu'elle bute sur l'obstacle et que ses représentations signifient le heurt sans solution avec l'obstacle, concerne un être impraticable, représenté par l'androgynie. A l'opposé, la sublimation propose une mise en cohésion de l'être par une expérience artistique qui ouvre sur le langage une zone de dialogue partiel entre visible et invisible, connaissable et inconnaissable. Le corps est le lieu désigné de cette expérience, de cette réversion de l'échec, et non plus seulement le lieu carcéral et le symbole de l'obstacle. Le dandy s'élabore sur la base de ce constat général. Il vit d'un corps déplacé, détourné de son propos. Ainsi que nous l'avons précédemment signalé, le schopenhauerisme qui ancre dans le corps, et non plus seulement dans l'intellect, la zone et le moyen de connaissance, signe d'ailleurs de sa marque la deuxième vague du dandysme, le dandysme littéraire qui s'épanouit en France. On constate le même retour vers la signification partielle et indépassable de l'expérience chez Schopenhauer que dans le message du dandy ; la présentation d'un être imprésentable à lui-même, habité par un « Vouloir vivre » définitivement injoignable mais absolument déterminant.

On constate en outre, dans les deux cas, une négation de l'individuel et un passage à la dimension historique collective, même si le sens de l'histoire reste globalement opaque ou qu'il se résume dans l'idée du Vouloir vivre. Par cette idée, Schopenhauer parachève dans le vivant les conclusions relatives au rapport transcendantal avec le monde. Sa pensée répond à la lecture sublime de l'art romantique, qui met en scène un homme en proie à une mélancolie pathologique, emporté par le mouvement mystérieux et tout puissant d'une nature énorme. Cette nature est le lieu du sublime, et c'est dans son mouvement que

l'homme peut reconnaître la dimension réelle du Vouloir vivre, une dimension macrocosmique, fantastique, où le vouloir et la conscience individuels sont annihilés...

Si on ne retrouve pas de trace d'une influence directe de Schopenhauer sur l'œuvre de Gracq, il est évident que cette influence s'est manifestée indirectement à travers les ascendants littéraires de Gracq chez lesquels l'influence du philosophe est explicite. Chez tous ceux-là, et donc à travers eux, c'est la décadence et le dandysme qui élucident partiellement leurs attenances et leurs significations philosophiques. A travers eux, c'est aussi un peu l'origine du dandysme gracquien qui s'éclaire partiellement. Ainsi, l'attention de Gracq pour Huysmans n'a pas pu manquer de relever l'empreinte marquante de la pensée de Schopenhauer, puisqu'*A Rebours* commente explicitement la noirceur du constat imposé par le philosophe :

le médocastre allemand, après vous avoir bien démontré que l'affection dont vous souffrez est incurable, vous tourne en ricanant le dos⁶²¹.

Pour Huysmans, le pessimisme Schopenhauerien n'est rien moins que l'illustration de la pratique dandy de des Esseintes :

Lui aussi prêchait le néant de l'existence, les avantages de la solitude, avisait l'humanité que quoiqu'elle fit, de quelque côté qu'elle se tournât, elle demeurerait malheureuse : pauvre, à cause des souffrances qui naissent des privations ; riche, en raison de l'invincible ennui qu'engendre l'abondance ; mais il ne vous prônait aucune panacée, ne vous berçait, pour remédier à d'inévitables maux, par aucun leurre. Il ne vous soutenait pas le révoltant système du péché originel [...]. Ah ! lui seul était dans le vrai ! [...] sa théorie du pessimisme était, en somme, la grande consolatrice des intelligences choisies, des âmes élevées ; elle révélait la société telle qu'elle est, insistait sur la sottise innée des femmes, vous signalait les ornières, vous sauvait des désillusions en vous avertissant⁶²².

Le propos de Huysmans n'est pas anodin ; il est préliminaire à l'affirmation des adhésions au décadentisme, à Baudelaire, vers 1879 - 1880, au symbolisme mallarméen, et au monde des mythes supérieurs que tente de représenter la peinture de Gustave Moreau. L'adhésion à Baudelaire est d'ailleurs le véritable événement qui a déterminé la rédaction d'*A Rebours*. *A Vau-l'eau* disait une pente vers l'anarchisme moral, une fascination pour le néant de la vie auquel *A Rebours* fait correspondre, par le dandysme de des Esseintes, une pratique esthétique ;

J'y voyais un peu un pendant d'*A Vau-l'eau* transféré dans un autre monde ; je me figurais un M. Folantin plus lettré, plus raffiné, plus riche, et qui a découvert dans l'artifice un

⁶²¹ Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, *op. cit.*, p. 49.

⁶²² *Ibid.*, p. 129.

dérivatif au dégoût que lui inspirent les tracasseries de la vie et les mœurs américaines de son temps ; je le profilais fuyant à tire d'aile dans le rêve, se réfugiant dans l'illusion d'extravagantes féeries, vivant, seul, loin de son siècle, dans le souvenir évoqué d'époques plus cordiales, de milieux moins vils⁶²³.

Même constat à brosser chez l'initiateur principal du décadentisme, Péladan, dont une aversion ouverte pour Kant et Hegel signe une adhésion pour Schopenhauer que Hegel avait tenu dans l'ombre de sa chaire ;

A s'isoler du siècle, il contracta l'habitude de la vie artistique rétrospective, et comme son corps d'éphèbe jurait avec l'habillement actuel, ses cogitations portèrent toutes des dates lointaines. Il souriait de Kant et d'Hegel, fous qui, ne pouvant éclaircir le mystère humain, l'ont nié, téméraires qui de leur autorité de décadents ont biffé la tradition universelle, y substituant leurs hypothèses de songes creux
- « Je suis un mage », avait-il dit à la princesse, et ce mot dont le sens est perdu, l'expliquait tout entier⁶²⁴.

Nous sommes pestiférés d'hégélisme. [...] – « Cette corruption de l'idée, c'est bien le Vice suprême !⁶²⁵ »

De fait, le schopenhauerisme est partie prenante de la pratique décadente elle-même. Péladan l'imagine d'ailleurs comme une expérimentation sur soi de la torture morale dont il trouve le modèle chez Suétone :

Un des douze spleens de Suétone découvrit que la torture morale devait être un régal supérieur⁶²⁶.

La pratique de la souffrance ontologique est par ailleurs la marque d'une pratique toute moderne, qui précise les termes de l'ascétisme que Baudelaire imaginait dans la personne du dandy. Comme Gracq dans *Le Rivage des Syrtes*, Péladan entrevoit une possibilité de conscience et de participation mystique à l'histoire pressée par son terme, qui est la cause même d'un art de se perdre et le principal motif de l'esthétique décadente :

A l'instar de ces fanatiques Danubiens qui se sabrent avec joie, il est des modernes qui, par inappétence à exister hors de certaines conditions qui leur manquent, se font de perpétuelles et sanglantes blessures à l'âme. L'étude passionnelle des décadences trouve, à peu près toujours, un déterminisme illogique, irrationnel, absurde aux phénomènes psychiques. A cette heure des histoires où une civilisation finit, le grand fait est un état nauséux de l'âme et, dans les hautes classes surtout, une lassitude d'exister. Alors, sciemment, délibérément, on gâche sa vie, on émiette son intelligence, on aime le mal pour le mal, on le fait « pour le plaisir » et jusqu'à soi-même. Car de la décomposition générale

⁶²³ Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 48.

⁶²⁴ Sâr Péladan, *le Vice suprême*, Paris, Edition des autres, 1979, p. 149.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 352.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 115.

des idées et des concepts, il résulte pour l'individu sans haut vouloir, et qui ne sait pas réagir contre le courant de l'époque, un phénomène formidable d'envoûtement⁶²⁷.

Et, s'il reste teinté de satanisme, le décadentisme de Péladan dessine l'esquisse d'une pratique toute artistique, teintée d'élitisme littéraire, qui se saisit du motif de la Chute de l'homme comme Gracq le fait dans la préface de son premier roman :

Il est un péché de la chair qu'ignorent les romanciers et qu'on croirait perdu [...]; la démonialité. C'est le péché lettré, patricien et décadent par excellence⁶²⁸.

C'est en fin de compte les traits du personnage qui en enregistrent toutes les caractéristiques, comme dans le cas de Mérodack :

Svelte en haut-de-chausses, justaucorps et maillot noir, un manteau de Valois à l'épaule, une épée à coquille au côté; l'étrange jeune homme semblait mi-partie Hamlet et Méphistophélès. De ses cheveux qui lui couvraient le front de boucles lourdes, perçaient deux petites cornes d'or⁶²⁹.

L'esquisse de ce propos général formulé par les textes qui peuvent constituer un manifeste du dandysme dans les Lettres françaises, dessine assez nettement le portrait psychologique du dandy et donne les principales pistes de la réflexion philosophique qu'il induit. C'est aussi par un processus de sublimation du personnage que le dandysme se révèle chez Gracq. L'androgynie gracquienne, si elle fascine le regard par la tentative d'harmonisation lisible d'une psyché régressive, y ajoute la sublimation de l'expérience; on brandit les signes de la régression, en doublage des signes émis par la description du paysage, comme on se couvrirait d'un masque.

Car si l'ange gracquien est androgyne, il est aussi par nature un ange exterminateur, le psychopompe passeur vers l'au-delà qu'il parcourt sur une « barque funèbre », tel Charon⁶³⁰. Dans sa fonction d'ange, de messager, il est même la voix de l'émissaire, de l'espion des avant-postes qui va s'anéantir se perdre pour attester jusqu'au bout, et au mieux, de la nature du danger véritable. Il est celui qui va voir l'au-delà pour produire la sublimation du visible.

Position temporelle post apocalyptique de la narration et forme métaphorique de l'écrit ramènent du néant vers une métaphore de néant, par le passage du non-vivable au poétique,

⁶²⁷ Sâr Péladan, *le Vice suprême, op. cit.*, p. 74.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 139.

et, plus généralement, par le passage du néant au rien de la mort. Le texte indique à l'évidence une mort praticable dont la pratique est affectée par l'élégance du dandy, une mort qui n'est plus la mort réelle, mais une vie « habillée et pénétrée de mort ⁶³¹ ». Sous ce travestissement morbide et élégant, le personnage se donne les apparences du surêtre échappant aux limites de l'être, une apparence qui tente la démonstration d'une unité suressentielle de l'être ⁶³². Ce néant fondateur d'un rien exploitable, ou du moins perceptible dans la pulsion de mort, dans son inscription libidinale, c'est bien ce sur quoi met l'accent le texte gracquien. Mieux, c'est un peu de l'œuvre de ce néant qui est à l'origine de la création du texte, car « le néant peut être un principe fondateur ⁶³³ ». Blanchot nous l'enseigne d'ailleurs, quoique sensiblement différemment.

L'écriture de Gracq, son insistance sur l'aventure et le voyage, le mouvement même du texte, consistent en une translation sublime de l'indicible vers l'ineffable, d'une mort dont le dandysme revêt la victime sacrificielle en lui confiant une fonction d'émissaire. Car si la catharsis ouvre sur un possible, toute œuvre qui dit la mort opère une translation du non-dicible vers le dit, du non-vivable vers un vécu dont la lecture est la première et la seule expérience. Aux avant-postes, le dandysme est présentation de l'imprésentable, figure particulière du sublime tenté par l'art moderne.

⁶³⁰ L'ange gracquien fait particulièrement penser au Charon étrusque, *Charun*, qui est un génie ailé. Dans le folklore grec moderne, *Charos* ou *Charontas* est l'ange de la mort...

⁶³¹ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p. 58.

⁶³² *Ibid.*, pp. 68 – 72.

⁶³³ *Ibid.*, p. 82.

3.2. Phénoménologie et Fonctionnalités littéraires de la mort esthétisée

3.2.1. L'effort philosophique du récit entre rien et néant, entre corps invisible et corps dicible

De même que le vide peut être considéré comme insécable de la matière qu'il englobe dans la perception de l'espace, vide et matière étant les référents de toute étendue, mort et vivant semblent être les données indissociables de l'appréhension même du vivant. C'est bien comme un terme antithétique du vivant que la mort se pose, ne serait-ce qu'en raison du fait que le vivant est la condition fondamentale de toute interrogation sur la mort. Mais le rien du vivant n'est pas forcément à l'être ce que le vide est à la matière. Car les deux réalités, de l'être et du néant, ne se réalisent qu'à travers le sujet qui les pense, et dans son être même.

Jankélévitch, citant Schelling, nous rappelle que la première réalité de la mort est celle du rien *ουκον* qui détruit la pensée⁶³⁴. Pour se fonder et se considérer en tant qu'être, l'être, qui est le pendant du non-être, doit donc dépasser ce niveau d'association qui le lie à sa mort. Il doit se faire surêtre. C'est par ce mouvement que Plotin fonde l'unicité de l'être, par l'Un suressentiel, *υπερουσιος*, l'Un foncièrement paradoxal qui s'érige hors du rien en s'opposant au rien qui est sa seule matière :

Le surêtre ne donne l'être que s'il est lui-même néant d'être ou non-être, ainsi la Surescence ne fonde l'essence qu'à la condition d'être elle-même une espèce de rien⁶³⁵.

Le surrien qui est ainsi proposé, nous rappelle étrangement certains visages de la mère, telle qu'elle se présente après le stade phallique ; le rien dont le moi s'érige, et qui est l'univers légal partagé avec la mère, est bien nécessairement un surrien, c'est-à-dire un rien constituant vers lequel la psyché régresse pour se reconstituer face à l'obstacle. Et ce mouvement incontournable est un des mouvements primordiaux :

En creusant au cœur de l'être le vide du non-sens, la mort nous oblige à chercher pour cet être des fondations absolues⁶³⁶.

⁶³⁴ Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p. 40.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 68.

Or chaos et rien n'ont pas la même nature ; le chaos est le néant préoriginel, un rien qui n'est pas transformable en surrien fondateur. C'est le néant qui précède la transformation du surrien. Il est l'espace temporel préoriginnaire dans lequel le moi est fondamentalement immiscible et inconcevable. L'arrivée du moi dans le chaos préoriginnaire, est alors l'accident de l'instant dans la durée informulée, et le seuil du passage du chaos vers le rien. Le chaos antérieur au rien reste inabordable par la pensée, sinon par transcendance du rien d'où le moi a émergé, et qu'il envisage seulement par mouvement de régression temporelle extrapolé avant l'origine. Ainsi, le mouvement vital, qui rejoint les racines de l'être dans le mouvement vers le rien de ses origines, est-il vécu contradictoirement, au péril du néant d'où le rien a émergé. C'est ce que révèle le double aspect constructif et destructeur de la régression en psychanalyse. Car le moi qui revient vers le rien fondateur de ses origines, risque de basculer dans le chaos antérieur à ce rien lui-même, un chaos où il n'a aucune place.

Or, ce chaos originel ne réalise en fait que le chaos contigu à l'existence portée à son terme. Il est de toutes façons absolument invivable. Sa réalité ne concerne que la durée d'un temps cosmique non individuel, où le moi n'a absolument plus aucune place. En fait il ne concerne en rien le moi puisqu'il est au-delà de l'être dont il signifie la fin échue, et qu'en dehors de cet être même, il est absolument inconcevable. Chaos et rien n'ont ainsi pas la même nature ; le chaos est non être, achèvement de l'être dans le temps, fin de son existence. Le néant chaotique est, pour l'être, le principe négatif exprimé par le rien de la mort – elle aussi efficiente dans l'être – et fin inconcevable de l'être global.

Le rien, lui, est en quelque sorte partiel et effectif ; mais le néant emporte tout quand il advient sans être effectif à priori. Le mouvement constitutif de l'être, qui construit son tout – son surêtre – sur le rien – par le surrien – est en fin de compte un mouvement qui rejoint dans le temps le néant réel, supposé avant le rien, et qui, par-là même, l'englobe et lui ôte ses vertus fondatrices. Tout mouvement constitutif de la psyché est donc à rebours de l'évolution du temps vécu qui va vers le chaos. Il se fait comme une répétition inlassable de l'instant fondateur où le passage se fait du chaos au rien, de l'infini au fini, de l'indicible au dicible.

Dans cette dimension du dicible, l'écrit s'achève et progresse vers sa fin, en suivant le mouvement interne constitutif de la psyché. L'objet de l'écrit, de la création, est une

⁶³⁶ Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p. 72.

falsification du néant en rien, par application, par extension du principe même d'une unicité guidant le texte dans un sens et un seul ; car aussitôt que le récit est produit dans un espace fictif et temporalisé, il progresse vers un avenir unique qui est son issue, son dernier mot. Et cette issue est précisément son « issue prévenante ⁶³⁷».

Les ténèbres que nous avons vu planer sur les rivages du *Beau ténébreux*, les brumes dont sa mort entoure le personnage pour lui donner l'aspect indistinct d'une ombre, d'un spectre, sont à l'évidence une représentation de l'irreprésentable. C'est cette représentation indistincte par nature, que la présence et le projet du personnage définissent comme le néant.

Le néant est en effet une clé de l'aura esthétique du dandy et de la victime gracquienne. Il l'est car « la mystérieuse ténèbre (*δνοφοσ*), semblable à une nuit transparente, est elle-même richesse potentielle et promesse d'innombrables déterminations à venir ». Allan rappelle bien à Christel et Gérard que sa mort va leur rendre la vie plus facile, plus agréable, autant que la séduction du ténébreux qui l'entoure les fascine.

Gracq insiste d'ailleurs sur la complémentarité du sujet de la castratrice Hérodiade avec l'atmosphère d'un lieu ténébreux, de la fin et du commencement, un lieu neutre, par essence fascinant, entre histoire et psyché, qui n'est fondamentalement que le monde des limbes originelles, le monde diffus de la naissance ;

Salomé – Hérodiade : type de sujet par lui-même tellement vigoureux qu'il n'a engendré que des réussites. [...] Tout concourt dans un tel sujet à la fascination : le double éclairage crépusculaire d'une fin et d'un commencement de monde qui donne aux personnages, sur le bariolage des fonds baroques, la netteté de silhouette des objets qu'éclaire le contre-jour, la double résonance des paroles qui vont se propageant simultanément dans deux espaces mentaux et historiques. (*PCCT*, p. 654)

Le regard sur Allan, le *Beau ténébreux*, transpose bien le regard d'Allan sur le néant. Mais, dans cette transposition littéraire elle-même, la qualité du personnage, sous tendue par le mécanisme de la création littéraire, est précisément le passage de l'indicible de son regard au dicible du regard porté sur lui par le lecteur. Cette mort littéraire écrite, représentable, et donc dicible, qui amène les personnages et les lecteurs au plan du dicible de leur mort propre, est produite par une possibilité d'exprimer la déroute de la psyché confrontée au rien.

⁶³⁷ Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p. 92.

Le grec enregistre deux modalités du silence imposé par la confrontation au chaos ou au divin que Jankélévitch nous rappelle ;

Silence mortel et divin silence s'opposent l'un à l'autre comme Indicible et Ineffable ; car *Αρητηον* et *Αφατον* sont les deux façons qu'a un mystère d'être inexprimable⁶³⁸.

L'ineffable, qui est un trop plein de sens, exprime son contenu par saut métaphorique. Ce mouvement poétique, quand il saisit la mort, ne peut saisir la *mors ipsa*, qui n'a aucune analogie avec le rien. La mort en soi est indicible ; c'est une aridité stérilisante pour l'imagination qui s'invagine sur l'image castratrice de Méduse.

Le mouvement du dicible, qui ne traite pas de la mort elle-même mais de ses représentations substituées, est un mouvement qui, plutôt que de tarir le propos, le conduit dans un mouvement de délire sacré, ou de transe prophétique. Ce mouvement expansif du langage, de la transe, s'empare des prêcheurs dans les Syrtes, précisément dans un discours sur les visages de la mort. La mort dicible consiste essentiellement en un discours de l'attente et de l'Annonciation ; c'est un discours sur la naissance, un langage foncièrement *fécond* ;

Lorsque plus rien, plus une ligne ne reste à déchiffrer, pourtant il tient encore en main la clé, le sceau qui se pose sur une aventure finie – et qui tant que le mot n'est pas encore prononcé, bée encore sur des horizons indéfinis. Vue sous cet angle, la page finale le dénouement à tous égards et nécessairement théâtral du livre, la foule, la place publique, la solennité soudaine, ne vise à mon avis inconsciemment peut-être qu'à restituer concrètement à l'aveu ce caractère sacré, comblant, surabondant, cette *citation* surhumaine, cette lumière d'Annonciation dans laquelle l'homme est fait pour s'évanouir, disparaître – cette lueur de cime sur l'abîme qui sépare pour l'homme une vérité certaine d'une vérité *manifeste*. (UBT, p. 211)

Et c'est bien ce mouvement que le texte gracquien produit dans le texte incisé des prêcheurs, autant que dans les variations sur les malaises physiques pressentis à l'approche du corps du dandy, qui est un cadavre en puissance ;

Il n'y a rien, je l'ai dit à Jacques, à quoi l'homme soit plus rebelle qu'à avouer la secrète, l'immédiate puissance sur lui de son semblable. Il n'y a peut-être rien qui soit plus fréquent, plus quotidien. Pouvoir brutal, désinvolté comme la foudre, où l'intelligence, la beauté, le langage ne sont rien mais seulement une électricité animale, une polarisation qui se développe subite. Tomber sous le charme. Et sans retour. On n'en parle jamais : il y a un tabou là-dessus : mais à une simple inflexion de la voix, à des yeux brusquement détournés – des années, des années plus tard les initiés au détour d'une conversation reconnaîtront soudain le passage de l'ange, la révélation subite et commune, le coup au cœur : « Dieu reconnaîtra ses anges à l'inflexion de leurs voix et à leurs mystérieux regrets. » Le mystère

⁶³⁸ Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p. 83.

chrétien dont les hommes, il me semble, pourraient le mieux s'approcher par leur expérience propre, c'est celui de la Visitation. L'Antiquité, si accueillante, si prompte à retrouver le dieu sous le visiteur de hasard, s'est épargnée, elle, par une sainte hygiène du miracle – oui, peut-être – les *pires* des malentendus. (UBT, p. 171)

Car autant que la mort achève l'être par son corps, elle lui donne forme par lui. Et c'est de ce subterfuge que le dandy use pour recouvrir son indétermination. Se vêtir d'indéfinissable, c'est bien encore se définir en se recouvrant du manteau protecteur d'une limite finie, sous laquelle on pourra se reconnaître une forme. Car, sous son aspect de limite corporelle visible, substituée à la limite dermique elle-même, le vêtement assume une vertu constitutive et déterminante ;

C'est l'infini *απειρον* qui est au sens privatif la négation du fini. Non seulement la limite fait partie intégrante de la forme, mais elle est la forme elle-même, la forme en acte⁶³⁹.

Le dandy n'est dandy, à l'instar de l'œuvre d'art, qu'en tant qu'il peut n'être qu'apparence pure ou œuvre d'art, c'est-à-dire qu'il peut proposer d'être vu uniquement comme ce qu'il représente. On se souvient ici de la remarque de Barbey à Léon Bloy qui le dévisageait dans la rue : « Je suis fait pour être regardé... » Cette remarque nous invite à porter notre réflexion dans le domaine du voir, invite que l'usage de la fascination et le motif de Méduse nous ont déjà conduit à considérer.

En outre, l'apparence pure, sans contenu, est forcément limite du rien ; elle devient, par la métonymie de son contenu, apparence du rien, c'est-à-dire apparence du mort. Sur l'espace scénique des représentations, l'apparition du mort sur la scène, l'*ειδωλοπολια*, se réfère à une représentation confuse du portrait d'un fantôme ou d'un dieu, l'*ειδωλος*. Ce portrait est alors l'image du vivant basculée dans l'éternité divine de l'Idée. Le dandy, quand il se vêt d'attributs méduséens ou thanatiques, ou quand le texte inscrit sa présence dans une scène de mort, assume cette fonction du divin qui est aussi une fonction de l'art. La clé en est bien le travestissement de l'image naturelle du corps en image artificielle, d'*ειδος* en *ειδωλον*, c'est-à-dire en représentation, en reproduction factice des traits. Le mot *ειδωλον* s'applique tout aussi bien au fantôme, au dieu à l'image indistincte – celle du double chez Gracq -, réfléchi dans un miroir, qu'à une image conçue dans l'esprit. C'est à cette dernière acception que confine la mort ; *ειδωλοιω*, qui est construit sur la même racine, signifie d'ailleurs la représentation active de l'imagination, qui est le travail de

⁶³⁹ Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, p. 119.

l'écrivain, de l' *ειδωλοποιος*, du faiseur d'images, celui qui donne à voir l'invisible des dieux...

L'effort du texte gracquien, l'énergie coercitive d'un texte où la « connexion s'installe partout », qui dessine les lieux, qui les aimante et les soumet à une force centripète, nous l'avons vu, est ainsi profondément associé aux propriétés et à l'objet du regard. Derrière l'effort visuel, cette question qui rejoint son propos dans la régression qu'engendre la vision, c'est la tentative d'outrepasser les limites du rien personnel, d'introduire le moi du sujet dans le néant universel où il est imprésentable. Il s'agit d'outrepasser la mort - aussitôt qu'on en parle - autant qu'elle puisse n'être que la perte d'un contenu, d'une substance ontique (et non en soi substance). L'idéal du texte de mort serait de fonder un moi suressentiel qui aille au-delà de l'effacement du sujet.

D'une nature imprégnée de son objet macabre, le moi hérite l'informulabilité. Mais le texte tout entier qui cerne l'ineffable dans ses signes périphériques, manifeste une attitude générale de la psyché, et il la manifeste par l'usage d'un métalangage qui met en évidence l'indicibilité expressive qui entoure l'ineffable. L'expression est de fait extrêmement intéressante, parce qu'elle montre par quelle structure le langage peut s'extraire hors du néant, autoproclamer son hégémonie, prendre le pouvoir sur son rien pour en extraire un moi, pour « en extraire une âme »... Les informations capitales sur le langage et sur le moi qui découlent de ce type de considération sont le principal acquis d'une lecture de la mort.

De la disjonction du sujet-personnage et de la personne-lecteur, nous retenons l'enseignement, sitôt que le sujet personnage est formulé pour l'indicibilité expressive, ou pour fonder ce moi suressentiel, que la figure même du personnage retient et prend appui sur tout ce qui consiste en un glissement du moi vers l'indicibilité. Ainsi, que nous l'associons à l'identification ou l'individuation, la fondation du personnage littéraire révèle dans le récit les structures représentatives où, entre langage et mort, le moi peut prendre appui sur un métalangage de la représentation.

Comme le récit qui opère pour extraire une âme de l'histoire, c'est globalement une formulation de l'indicibilité par le tiers exclu qui résout la tension de l'absence. La tension textuelle est l'attente d'un mot clé non-dit, un formidable silence – une infime fraction de néant portée par le mot « mort » qui opère dans le lexique comme une domestication, une mise en demeure -, un prodigieux écart, une métaphore du non-sens dont le terme exclu recèle tout le sens... Le sujet littéraire signifie dès-lors présence désignant l'absence, être

désignant le non-être. Son esthétique, la présentation d'un connaissable microcosmique et exprimable, tient son effet du rapport qu'elle établit avec un ordre macrocosmique. Car le sujet se pose bien par un rapport, établi sinon supposé avec un *alter ego* universel, posé d'emblée comme le macrocosme supra universel au sens strict, par une conversion à la dimension extérieure de l'existant qui n'est plus un rien entre les corps, mais le néant qui les englobe tous et les caractérise en eux-mêmes.

Son esthétique est donc, par nature, dans ce rapport et cette disproportion, en raison de l'effet qu'elle recherche, une esthétique du sublime, au sens où le stoïcisme emploie l'expression *Περί υθουω*. Cette vision philosophique du sublime s'inscrivait en effet sur fond de vision platonicienne et aristotélicienne qui conciliait le classicisme grec avec des formes plus mystérieuses du mysticisme romain, tendu vers l'exaltation de puissances obscures. C'est en ce sens que le pseudo Longin dans le traité sur le sublime utilise parfois le mot ; « ce qui dépasse les choses humaines – το υπεραϊρον τα ανφρψπινα ⁶⁴⁰ » conformément à l'usage qu'aurait pu en faire Sénèque quand il écrit à Lucilius : « Quel dieu nous habite, cela est incertain, mais un dieu nous habite ! ⁶⁴¹ ». De fait, Longin traite du sublime comme de la présence du dieu telle qu'elle est dépeinte chez Homère, qu'il rapporte d'ailleurs sur fond de tradition juive au *lux fiat* des Ecritures ⁶⁴².

Dans un sens plus moderne, le récit de mort est fondamentalement un récit de la sublimation du moi. Que le dandysme nous montre cette possibilité philosophique sur fond de décadence n'est en rien surprenant. En effet, le temps, qui est la donnée transcendante du rapport du moi avec le monde, joue en faveur d'une conscience de la fin du monde que la conscience projette englobée par le néant qui le fonde. Dans les atours de la décadence, l'être décadent se présente précisément dans son principe ontique, au moment du conflit de ces formulations cosmiques. Le dandy, qui coiffe de son image le message décadent, signe la désignation du moi suressentiel que le sujet oppose au néant historique.

Suggérer que le moi est ailleurs que là où il peut se voir, ailleurs que dans la splendeur de son apparence corporelle et mortelle, que toute lecture du monde est falsification de la totalité, que l'essence du rapport au monde est donc sans signification lisible, c'est bien le message du dandy. Etre sublime, nimbé d'une mystérieuse et fascinante aura, qui s'inocule

⁶⁴⁰ Longin, XXXVI, 3.

⁶⁴¹ Sénèque, *Lettre 41 à Lucilius*.

à lui-même les miasmes de l'esthétique de mort, ou auquel l'auteur confie les siens propres, le dandy, dans et par son esthétique, désigne l'invisibilité. Sur le plan du visible, il montre ce qui est en fait l'âme même du récit de mort. « Il faudrait être une œuvre d'art, ou porter une œuvre d'art ⁶⁴³ » formule d'ailleurs la mission dandie que Wilde se confie en la prêtant à Dorian, précisant que le sens de l'art n'est toutefois pas dans l'œuvre. Cela revient à dire qu'il faut signifier autre chose que ce que l'on montre en soi, ou même sur soi, puisque Wilde fait une translation directe entre le personnage et l'œuvre comme Gracq par le titre du *Beau ténébreux...* Et cela s'applique en priorité à la mort dans *Dorian Gray's Picture...* L'écrivain dandy suppose en outre que certains personnages peuvent avoir la vertu de l'art, et sa remarque éclaire la focalisation du titre sur le personnage de Dorian :

Les gens ordinaires attendent que la vie leur ait divulgué ses secrets. Mais à quelques uns, aux élus, les mystères de la vie sont révélés avant que le voile n'ait été retiré. L'art en est parfois responsable, principalement l'art de la littérature qui s'occupe directement des passions et de l'intellect. Mais par moments une personnalité complète prend la place de l'art et en assume la fonction, elle est en fait, à sa façon, une véritable œuvre d'art, un chef d'œuvre raffiné de la Vie, comme en créent la poésie, la sculpture ou la peinture ⁶⁴⁴.

Il n'y a cependant pas, dans l'incertitude du dandy, celle de des Esseintes par exemple, de possibilité religieuse ou philosophique ; le dandy suggère l'informulable, il pratique un humour et une dérision qui en sont les seules formes d'expression possibles.

De là aussi découlent la régression du récit et l'androgynie du personnage dandy. Car derrière sa propre mort, qu'on affiche symboliquement, et qui est un « n'être plus », est désignée la dimension antérieure, universelle et absolue qui est celle de « n'être pas ». Avant la castration, la perte de l'individualisation sexuelle fixée sur le phallus, avant même l'androgynie qui en résulte, il y a le néant qui précède la vie fœtale (au caractère androgyne) et dont la substance onctive doit s'extraire. Ce surrien suressentiel est la matière profonde dont est issu le moi, le principe même de la libido. Les deux temporalités du récit opèrent cette désignation.

C'est, d'une part, l'évolution vers le rien, qui se fait par une progression linéaire dans le temps. C'est, d'autre part, une involution vers le néant, qui se fait par une régression. Ces

⁶⁴² Cf. Boileau, *Traité du sublime*, in *Cœuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1966, p. 338.

⁶⁴³ O. Wilde, *Aphorismes*, Paris, Les Mille et une nuits, 1995, p. 88.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

deux mouvements disjonctifs sont en fait associés dans le caractère propre de l'écrit. Car l'effet que tente le texte est une association, une combinaison de ses deux riens, de ses deux moi. A chaque instant donc, et dans la nature de chaque instant du langage en soi, c'est l'effet et le mystère, la dimension fantastique et insaisissable de l'écriture métaphorique du récit, qui révèle la fascination du néant. Et dans la fascination elle-même, le fantastique provoque la conversion, disons l'émerveillement du moi, sa sublimation en un moi suressentiel, vertigineux et ineffable. Ce moi est figé, fasciné par le double mouvement qu'il lit dans le texte et en qu'il identifie en lui-même, un mouvement d'évolution et d'involution vers un rien amont et un rien aval. C'est ce que Jung appelait la participation mystique.

L'espace poétique est de fait l'espace d'une contrariété de deux non-sens, un espace indéfini dont l'une et l'autre force du conflit des deux riens peuvent redessiner à chaque instant de nouveaux contours, de nouvelles frontières de signification. C'est un espace fasciné par le regard qui est porté sur lui.

3.2.2. Elaboration mythique du vêtement de mort et clefs de l'élégance mortelle

S'il faut admettre comme Jankélévitch que la vie soit par nature « habillée et pénétrée de mort ⁶⁴⁵ », il faut aussi admettre que ce constat général, pris au pied de la lettre, peut prendre un sens plus particulier quand la mort devient un travestissement explicite, quand elle est arborée comme un masque. Le dandysme nous conduit naturellement à cette remarque, tant il exprime la mort comme un des principaux traits du travestissement corporel par lequel le dandy se signale. Cette mobilisation du signe de mort est en outre régie par les mécanismes du visible, car la mort est le thème angoissant par excellence où le regard puise sa plus grande intensité. Au nombre des mythes qui éclairent le dandysme, la castration médusante permet de lier les traits généraux d'une esthétique du dandysme à l'éclairage mythique qui accompagne singulièrement ses à-côtés littéraires.

⁶⁴⁵ Vladimir Jankélévitch, *la Mort, op. cit.*, p. 58.

Le dandy moderne est à bien des égards plus directement identifiable par le regard particulier qu'il capte, par l'exophtalmie, par la stupéfaction qu'il provoque, qu'il n'est identifiable par une grammaire de signes extérieurs ou par une structure récurrente de signes visibles. La notion générale de dandysme ne peut d'ailleurs recouvrir qu'avec beaucoup d'imprécision les mille et une pratiques distinctes du dandysme. On peut cependant, au-delà des signes, affirmer la permanence de certains schèmes associés au regard. Le dandy se travestit pour provoquer le regard. Là encore, cause et effet créent un relais qui, de la mort à soi, et de soi aux autres, élabore l'esthétique du dandy. Dans cette seconde phase, du moi à l'autre, le regard que le dandy porte sur le néant, et qui est un fort marqueur du dandysme moderne, est transmis au regard que le monde porte sur le dandy.

C'est, pour une part, l'activation d'une matérialité morbide du monde. C'est, d'autre part, par le fait même du dandysme, l'élaboration et la recherche de ce regard *obstupefactus*, châtré par la vision d'un moi dissocié, affecté par - ou affecté de - la vision d'un cadavre. Car si le dandy traite son corps avec tous les soins que l'on sait, il se saisit de sa masse charnelle avec le mépris, l'ostentation et l'application chirurgicale du boucher. Le spectre revenu du monde des morts, c'est d'abord l'image de ce corps, de cet *eidolon* que l'on conjure en fabriquant l'*eikôn* qui en figure l'effroi et en devient le masque. Cet *eikôn* révèle deux dimensions. La première est la personne du dandy lui-même. La seconde est la part visible du moi rendu par son miroir, image qui est aussi rendue par le regard des autres. C'est précisément cette subtilité de la psyché dandy sur laquelle son utilisation littéraire nous pousse à insister, chez Gracq plus que chez un autre. Car le dandysme ne fait pas qu'illustrer le récit. Placé au cœur de l'esthétique romanesque, il atteint et révèle les fonctionnements les plus intimes d'une œuvre que ses revendications explicites n'élucident que très partiellement. Cette élucidation, en rassemblant autour d'elle le motif des mythes auquel elle fait appel, attire l'attention sur leur fonctionnement structural. Cette remarque vaut particulièrement pour tous les mythes liés au regard.

En ce qui concerne la personne, l'exophtalmie des idoles grecques et de nombre d'idoles mycéniennes, marque, comme nous le savons, une volonté de faire frontière, de constituer un mélange des ordres irréconciliables qui soit aussi leur absolue limite. Figure de tous les mondes et rejetée par tous, Méduse est exactement cela. Elle évoque la frontière invisible, la grotte cachée, les chambres mortuaires où l'on retrouve le sens des *tumuli*

disparus après l'installation des Grecs en Méditerranée⁶⁴⁶. Ce qu'on enterre dans le *tumulus* n'est de fait pas destiné au regard du monde dont provient le vivant⁶⁴⁷. Le regard interdit par les lieux mêmes, comme il peut l'être par les pièges d'une pyramide, et qui se traduit par la peur de la malédiction, est aussi exprimé par le trouble physique qu'on peut éprouver en regardant l'idole, trouble qui en fait un *hierôn* ou un *sacrum* désigné pour le sacrifice.

Le récit de mort fabrique indubitablement ses idoles, car sans elles, sans leur présentation, il serait absorbé par le néant de son propos. Le récit de mort gracquien en offre l'exemple flagrant : L'espace est centralisé autour de l'interdit dont l'approche se signale par un malaise physique et érotique, et ce malaise désigne une victime. Ce fonctionnement répond bien aux fonctionnements structurels révélés par les mythes du regard. Que le but soit, comme nous le dit l'auteur, le malaise lui-même ou l'objet qui en est la cause, le texte, en désignant un personnage, en fait le *hierôn*, le cadavre en puissance. Le dandysme marque donc bien dans le texte gracquien une vertu propitiatoire de la victime ; c'est un véritable signe d'onction, un des rites qui préparent la victime au sacrifice, en donnant au vêtement la valeur symbolique associée à l'au-delà de la destination sacrificielle.

De fait, après la mort du dandy, le paysage est à nouveau ouvert. D'autres événements peuvent prendre une place - là où ailleurs - que la centralisation de l'espace romanesque interdisait ; les hordes déferlent, les routes se perdent, les autres personnages suivent le mouvement de la déroute. C'est systématiquement la débâcle post apocalyptique d'un monde redevenu chaotique et sans principe, rendu à une histoire sans maître, livré au marteau des divinités sauvages, emporté par le mouvement d'une histoire où le mécanisme collectif retrouve une place qui recouvre les individualités. La mort du dandy gracquien, c'est la mise au tombeau du *hierôn* du personnage, de l'*eikôn* vers lequel tend la fonction

⁶⁴⁶ Il en reste cependant quelques uns sur certaines îles de Méditerranée, notamment sur la très volcanique perle noire des îles siciliennes, le dernier parapet de la mer grecque face à l'Afrique à portée du regard, Pantelleria.

⁶⁴⁷ C'est en effet une des lectures imposées par l'enterrement de l'idole. La tarasque de Noves par exemple, qui figure un fauve, mélange de loup et de lion, est dressée sur ses deux pâtes avant, appuyées sur deux têtes aux expressions béates. Elle est affairée à dévorer un corps humain. L'enterrement de l'idole sous huit mètres de pierres correspond d'avantage à une volonté la transition du vivant dans la mort, au lieu même de la décomposition, pour une renaissance, qu'à une volonté de protéger l'idole. Le loup exprime d'ailleurs dans l'imaginaire celto-ligure la renaissance du monde qu'il avale ; il y a un temps des loups dont la vertu est confiée à la tombe. Cette théorie est corroborée par les pratiques funèbres locales antérieures ; les corps enterrés dans le sable rouge de la renaissance solaire, sont dirigés vers l'Est...

romanesque emportée par son sujet. C'est le sacrifice du visible et d'un regard tourné vers l'invisible.

En tant qu'il est doublement offrande et officiant de ce sacrifice, le personnage se pare d'une image de mort qui a deux aspects distincts. Elle est d'une part l'élaboration de l'offrande macabre qui emporterait symboliquement avec elle, en le conjurant, le lien angoissant de l'homme avec la mort. D'autre part, l'image de mort est le symbole de l'autorité du prêtre sur l'au-delà, le cordon violet qu'il pose sur ses épaules. L'image de la victime est littéralement du vivant – *zôe* – mis à mort par une représentation – *zôgraphia* –, une anachorèse qui est chez Gracq l'anachorèse sexuelle. Par elle, les personnages secondaires accèdent au lieu de la centralité et au berceau du personnage central.

Mais d'autres phénomènes visuels sont directement liés à la mort dans le texte. L'aura qui entoure Heide, Christel, Vanessa ou le couple Dolorès–Allan, c'est cette *extremitas* de la mort et du visible qui est aussi celle de la présence du corps érotique. L'espace central et cette frontière qu'il faut franchir sont recouverts d'un voile invisible qui est, dans l'ordre de la régression, le tissu libidinal - presque amniotique - et qui est aussi, dans l'ordre de la représentation, le vêtement du dandy imaginé par l'auteur. Le pouvoir visuel de ce voile peut être attribué tout aussi bien au vêtement lui-même qu'aux nimbes qui l'entourent. Ces brumes assument en fait la même fonction auratique que la brume qui entoure le corps du mort, le corps divin ou les astres. Wilde se réfère d'ailleurs très explicitement à la vision du corps divin en Grèce pour définir les effets visés par l'esthétique de ses dandys. Dans *Dorian Gray's Picture*, Wilde rappelle la théorie de la forme (allusion directe à l'idéalisme esthétique de Platon) qu'il associe à une « valeur symbolique », c'est-à-dire la transcendance de l'*Idea* parfaite vue à travers l'immanence de l'œuvre d'art. Le dandy figure dans ce passage l'actualisation « à notre époque », où cela est « étrange », de cette esthétique de l'idéal et du sublime. Et ici la fascination, le mécanisme de la fascination répond à cette aspiration de Wilde ; « Il y avait quelque chose de fascinant chez ce fils de l'Amour et de la Mort. ⁶⁴⁸ » L'auteur y voit d'ailleurs très explicitement une des marques modernes du dandysme :

Il appartenait à leurs yeux à la cohorte de ceux que Dante décrit comme ayant cherché à « se rendre eux-mêmes parfaits par le culte qu'ils rendent à la beauté ». Comme Gautier, il était quelqu'un pour qui le monde visible existait. Et il est certain que pour lui la Vie était le premier et le plus grand des arts, auxquels tous les autres ne semblaient être qu'une

⁶⁴⁸ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, op. cit., p. 103.

préparation. Bien entendu la mode qui confère à ce qui est en réalité une fantaisie et une valeur provisoirement universelle, et le dandysme qui, à sa façon, tente d'affirmer la modernité absolue de la beauté, le fascinaient. Sa façon de s'habiller et les styles particuliers qu'il affectait de temps à autre influèrent fortement sur les jeunes élégants qu'on voyait aux bals de Mayfair ou derrière les croisées des clubs de Pall Mall ; ils copiaient tout ce qu'il faisait, et tentaient de reproduire le charme fortuit de ses gracieuses coquetteries de toilette, même si pour lui elles n'étaient qu'à demi sérieuses⁶⁴⁹.

L'exhibition de la mort, dont la parure vestimentaire du dandy produit si singulièrement l'effet, évoque clairement le port du *sarkasmos*, c'est-à-dire de la peau prélevée sur le corps de l'ennemi que l'on a tué pour confectionner un manteau de victoire. Athéna est quelquefois représentée arborant le *sarkasmos*, la dépouille de Méduse, sur son épaule. Cette image est d'ailleurs largement reprise par la vision de la femme guerrière du symbolisme, comme elle l'a été par Wagner. Elle est un des thèmes majeurs de cette peinture des préraphaélites auxquels Gracq a emprunté quelques unes de ses références visuelles, en palimpseste, comme le rappelle Murat à propos du titre du *Roi Copéthua*.

Mais le *sarkasmos* est aussi arboré par le héros Persée. La seule présence de Méduse dans le texte de Gracq suffit à en faire un des visages mythiques associables aux personnages majeurs de l'écrivain. Par sa victoire, Persée devient *mèstor phoboio* – maître de l'effroi -, et il opère une monstration fascinante du pouvoir qu'il a acquis sur Méduse. Tous les pouvoirs fascinants qui découlent de cette victoire sont associés à des objets mythiques ; c'est la *kunèè*, le bonnet en peau de loup du dieu des morts que Persée a dérobé aux nymphes, avec les sandales ailées, la *kibisis* où enfouir les têtes coupées, et la *harpè*, la faucille courbe qu'avait utilisée Kronos pour émasculer son père. La *kunèè* qui rend Persée invisible assume directement la fonction du *sarkasmos* de Méduse. Le corps du mort, sa surface visible, la peau, offre la vision de l'invisible, de l'irreprésentable, et, par contagion, par transfert métonymique, donne à celui qui s'en revêt le pouvoir de l'invisibilité ou du dieu irreprésentable. Le pouvoir de la *harpè*, l'effroi que recèle la *kibisis* de Persée, est essentiellement attribuable à l'effroi du regard porté sur l'invisible, aux *visiones nocturnae* dont s'inspirait le peintre Parrhasios quand il tentait de saisir le regard d'effroi.

Le corps du dandy qui se voue au trépas est effectivement couvert de son propre *sarkasmos* ; c'est bien ce corps - *sarx* au sens où l'emploie Epicure de *sôma* -, sa propre dépouille, dont il se revêt. Ce travestissement est aussi évidemment une réappropriation de

⁶⁴⁹ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, op. cit., p. 240.

l'image narcissique du miroir, image dans laquelle le vêtement, parce qu'il est artificiellement élaboré par le moi du dandy, est en même temps extérieur et intérieur ; c'est un autre moi, porté sur le moi pour en exprimer la vérité – une vérité que recèle le corps, invisible en surface, et fondamentalement invisible en soi : La mort ! Car l'indice mortel est directement associé aux pouvoirs magiques que possède le héros. *Kunèè* de Persée ou masque de Phersu, le vêtement du héros est en effet ce miroir ou le vivant voit la mort :

Dans Apulée, quand Psyché descend aux enfers, soudain les dragons, « dont les yeux astreints à veiller ne se ferment jamais, les prunelles faisant le guet perpétuellement ouvertes à la lumière », tournent leurs regards vers elle : Psyché devient pierre (*mutata in lapidem*). Ce sont les yeux perpétuellement ouverts des cadavres. Le masque de mort est la tête de cadavre qui monte dans l'agonie sur le visage vivant... Telle est la racine commune du mauvais œil, de l'œil de mort, de l'œil unique de l'archer qui vise. [...] A cet œil unique répondent soit le regard apotropaïque de l'œil unique de la vulve, soit l'œil cyclopéen du *phallos* (soit le bouclier-vulve, soit la lance itaphalle). Dans le temple de Lycosoura - c'est-à-dire le sanctuaire des loups -, en Arcadie, il y avait à droite dans le sanctuaire, enchâssé dans le mur, un miroir. Le fidèle ne voyait de lui-même qu'un reflet de mort, ténébreux, indistinct (*amudros*)⁶⁵⁰.

L'amudros dont Vernant nous apprend qu'il est apparenté à l'image indistincte du spectre⁶⁵¹, à la visibilité floue de l'invisible, introduit à une dimension profonde du *sarkasmos*. Dans le conte populaire, le loup-garou, le mangeur d'enfants qui traduit les peurs les plus archaïques, assume un rôle que nous retrouvons dans les mythes de la lycanthropie en Grèce ancienne :

L'un des traits essentiels du festin cannibale réside dans les relations mythiques ou cultuelles, du meurtrier avec les lycanthropes. Jusque dans l'onomastique, les récits présentent le loup-garou comme le sacrificateur, le dévoreur d'enfants. Ce n'est pas un hasard si le personnage royal qui, dans *l'Héraklès furieux* médite d'égorger Mégare et les enfants du héros, se nomme Lycos. Meurtrier de ce loup et possédé à son tour, Héraklès accomplira de sa propre main le sacrifice impie qu'il voulait éviter. Pères (Lycaon) ou persécuteurs dépourvus de liens de parenté directs (Lycos (Héraklès); Lycurge (Dionysos)), ces criminels portent le nom du loup ou se fondent à leur meute (Athamas)⁶⁵².

⁶⁵⁰ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 121.

⁶⁵¹ Le mot est un doublet d'*amauros* qui désigne dans *l'Odyssée* (IV ; 824 § 835) un fantôme nocturne et chez Sappho, la tribu des morts.

⁶⁵² Monique Halm Tisserand, *Cannibalisme et immortalité, l'Enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*, Paris, les Belles Lettres, coll. « La Vérité des mythes », 1993, p. 208.

La peur du loup, la fonction thanatique de la *kunèè* de Persée, introduisent donc à une vision palingénésique qui transpose un des avatars de la régression, car Méduse n'est ni anthropomorphique, ni vraiment animale⁶⁵³ ;

Le régime cannibale déclencherait vraisemblablement l'ascension du myste jusqu'au divin. De sorte que la transformation rituelle pourrait reproduire un processus analogue à la renaissance. [...] Dans d'autres civilisations, le *regressus ad uterum* s'opérait par l'assimilation de l'homme à un animal : être enveloppé d'une peau de bête signifiait la gestation, en sortir en rampant signifiait une nouvelle naissance⁶⁵⁴.

Il y a un lien entre le vêtement, l'identité lycanthropique que revêt Persée avec sa *kunèè*, et la régression qui réalise l'angoisse de la mort en dessinant l'objet symbolique. L'iconographie éleusienne représente d'ailleurs assez abondamment la fonction symbolique que la terre assume dans la psyché :

L'introduction de Baubô, dans le rituel et dans l'iconographie éleusiniens, atteste cette rusticité, aux confins de l'obscénité [...] On songera encore à la formule fertilisante (*hué kue*, « mouille, engrosse-toi ! ») adressée pendant le mystère à la terre⁶⁵⁵.

Le vêtement du lycanthrope arcadien et le rite cannibale⁶⁵⁶, qui visent à la renaissance et à l'accession spirituelle, illustrent exactement ce que revendique le vêtement du dandy, dans un univers social où la marginalité religieuse n'assume plus l'intercession symbolique avec l'au-delà. Selon Barbey d'Aurevilly, des Esseintes est placé devant la nécessité de prendre en charge un néant auquel il ne peut donner le change que par des tentatives d'élaborations symboliques. Ce vis-à-vis le confronte finalement à l'alternative d'un choix entre le canon d'un revolver et les pieds de la Croix. Le basculement de l'œuvre de Huysmans vers le catholicisme, qu'il relève lui-même vingt ans après la rédaction d'*A Rebours*, rehausse la pertinence de la remarque de Barbey. La décadence et le dandysme sont aperçus par Huysmans en relation avec une modernité où le symbole n'est plus l'intercesseur d'un principe sublime du monde, d'un principe situé hors de l'homme.

⁶⁵³ Ce qui explique en partie, comme le note Vernant, que la face de Méduse ne soit pas nommée *prosôpon*, visage, mais *kephale*, tête. In Jean Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour -- Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, NRF, 1989, p. 121.

⁶⁵⁴ Monique Halm Tisserand, *Cannibalisme et immortalité*, op. cit., p. 208.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, note p. 81. L'auteur renvoie à L. Deubner, *Attische feste*, Berlin, 1986, pp. 85 – 86.

⁶⁵⁶ « Le thème du *regressus ad uterum* se greffe sur celui du cannibalisme. Car la seconde cuisson tient lieu de seconde naissance. Le séjour dans l'eau du Lébès traduit métaphoriquement la gestation dans le ventre de la mère. Cependant, la régression dit Jung à ce propos « suscite la réanimation de la mère en tant que but du désir, mais cette fois sous la forme de la nourrice ». [...] Ce processus répond à des occurrences exprimées dans la littérature antique. On se souvient que, jouant par exemple sur l'homophonie de *gastèr* – *gastra*, on a confondu le chaudron et la matrice (Hérodote). Mais l'instrument fut aussi perçu comme un objet initiatique

Toutes ces remarques étendent les considérations qu'il faut faire sur le dandysme gracquien en rapport avec ses antécédents littéraires et avec les différents thèmes de l'œuvre. Car le rapport de cette présentation de soi au néant et le degré de la nouvelle symbolique qu'il impose, est établi non seulement par l'œuvre de Gracq dans sa globalité, mais plus spécifiquement par le dandysme de ses personnages. Le vêtement du dandy, adresse ses sarcasmes à la vulgarité et au débraillé en littérature, aux lieux et personnages du commun. Pour assumer cette fonction, Gracq élabore donc ce *sarkasmos* d'une mort portée nonchalamment sur l'épaule. D'ailleurs *σαρκασμος*, qui est le rire amer, dérive du verbe *σαρκαζω* qui signifie ouvrir la bouche pour montrer les dents ou pour brouter comme font les herbivores. C'est ce que fait Méduse, qui stigmatise le rictus du rire sous ses oreilles ou son museau de vache. C'est également ce que fait Baubô, puisque *σαρκαζω* signifie aussi déchirer par des sarcasmes. Pour rappeler l'usage que Gracq en fait, il faut signaler que le sarcasme est un des marqueurs littéraires de la mondanité que Gracq a reconnus dans *Lettrines* à propos des personnages de Mauriac :

Sitôt écaillé le vernis mondain, la louve romaine et la chienne des *Ecritures* (II Pierre II, 22), *tota in utero*, qui tire la langue et halète après la chair fraîche⁶⁵⁷.

En cela, le sarcasme est la clé de la séduction du regard capté par le dandy. La beauté rayonnante et ténébreuse du soleil noir ou la laideur de Méduse, que nous avons pu nettement identifier comme des représentations thanatiques typiques de l'œuvre de Gracq, visent à figurer ce pouvoir de séduction radicale :

Qu'est ce qui séduit dans le chant des Sirènes, dans la beauté d'un visage, dans la profondeur d'un gouffre, dans l'imminence de la catastrophe, comme dans le parfum de la panthère ou dans la porte qui s'ouvre sur le vide ? Une force d'attraction cachée, la puissance d'un désir ? Termes vides. Non : la résiliation des signes, la résiliation de leur sens, la pure apparence. Les yeux qui séduisent n'ont pas de sens, ils s'épuisent dans le regard⁶⁵⁸.

Tactilité des regards où se résume toute la substance virtuelle des corps (de leur désir ?) en un instant subtil, comme en un trait d'esprit, duel voluptueux et sensuel, désincarné à la fois. [...] Ce charme est fait de signes purs, intemporels, duels et sans profondeur⁶⁵⁹.

donnant accès à la vie spirituelle. » In Monique Halm Tisserand, *Cannibalisme et immortalité*, op. cit., p. 144.

⁶⁵⁷ *LET*, p. 297.

⁶⁵⁸ Jean Baudrillard, *De la Séduction*, op. cit., p. 107.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 115.

Le vêtement de mort du dandy, que tisse l'auteur, est profondément imbriqué dans un fonctionnement où « il faut qu'à tout instant l'énergie émise par chaque particule soit réverbérée par toute la masse ⁶⁶⁰», une séduction de la mort, « invisible », « de signe en signe, circulation secrète ⁶⁶¹ ». Car

Etre séduit, c'est être détourné de sa vérité. Séduire, c'est détourner l'autre de sa vérité. Cette vérité forme désormais un secret qui lui échappe⁶⁶².

En ce sens, la mort séduit l'homme et demande à être séduite par lui. Elle figure tant la mort de l'autre que la mort du moi en tant qu'autre. Baudrillard le relève d'ailleurs et sa remarque pose un sens sur l'union du beau et du ténébreux, sur le vêtement de mort dont se parent les dandys gracquiens :

Nous séduisons par notre mort, par notre vulnérabilité, par le vide qui nous hante. Le secret est de savoir jouer de cette mort au défaut du regard, au défaut du geste, au défaut du savoir, au défaut du sens⁶⁶³.

Cette remarque en appelle d'autres dont la portée s'étend à l'œuvre tout entière, en rassemblant les différents niveaux que notre analyse a associés. Le dandy, la mort, l'interconnexion des thèmes et le guidage métaphorique de l'œuvre de Gracq concourent ainsi à l'élaboration de ce que Baudrillard appelle un système ;

Les systèmes hantés par leur systématité sont fascinants : ils captent la mort comme énergie de fascination. Ainsi la passion collectrice tente de cerner, d'immobiliser la séduction et de la transformer en énergie de mort⁶⁶⁴.

3.2.3. Topographie d'un piège visuel

Gracq a souvent insisté sur le voyage, dans les quelques entretiens où on lui a demandé de préciser les lignes fortes du caractère propre de son œuvre. Il semble bien avoir voulu en illustrer toute la portée. Dans la critique interne à son œuvre, où le voyage nous est tout

⁶⁶⁰ *LET*, p. 329. « Tout livre digne de ce nom, s'il fonctionne réellement, fonctionne en enceinte fermée, et sa vertu éminente est de récupérer et de se réincorporer - modifiées - toutes les énergies qu'il libère, de recevoir en retour, réfléchies, toutes les ondes qu'il émet. C'est là sa différence avec la vie [...] où la règle est le rayonnement et la dispersion stérile dans l'illimité... »

⁶⁶¹ Baudrillard, *De la Séduction, op. cit.*, p. 110.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 112.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 115.

particulièrement désigné par l'auteur, c'est l'infraction du lieu intime, et même du lieu intimidant, qui tente de représenter au mieux la charge émotive de l'œuvre littéraire.

Ce thème majeur met en lumière une façon de lire l'œuvre de l'écrivain, hors du champ des thèmes littéraires convenus et conformément au projet d'un art révélateur. Il invite à considérer le langage comme une révélation des plus intimes connexions établies entre la *mimesis* et l'homme. Aura-t-on assez dit que, chez Gracq plus que chez un autre, les mots s'exhibent, sous les marques particulières d'un style ponctué des insistances de l'italique et de la répétition. Pour mieux dire cette relation entre le voyage et l'homme, entre l'homme et certains pouvoirs indicateurs du langage, puisqu'il s'agit de voyage et de lieu désigné, il faut ouvrir la lecture sur une initiation à sa topographie. En corollaire, il semble également nécessaire de situer précisément les enjeux de cette topographie en fonction des commentaires qu'attire à elle l'évidence de cette œuvre.

L'acte majeur du personnage gracquien reste en effet de s'inscrire dans un lieu donné, à un moment choisi ou désigné pour que sa présence y libère tout le maximum d'énergie de leur «commune présence», de leur conflagration. Cet arc électrique qui caractérise pour Gracq l'évidence du sens d'une relation de l'homme avec la matière, nous pouvons le décrire d'une manière générale et succincte comme un échange de potentiel entre un principe de l'être et un principe de la matière. Il faut remarquer que le propos le plus intime du voyage, c'est bien l'union d'un être originel, d'un lieu originel, et d'un être destinal, d'un lieu d'où l'on veut avant tout partir. La valeur refondatrice de l'objet que quête le voyageur éclaire prodigieusement la charge érotique que Gracq illustre dans son utilisation du voyage. Jung en a d'ailleurs relevé et souligné la pertinence générale en indiquant les pistes que suivent les réseaux métaphoriques :

Les héros sont souvent des voyageurs : le voyage est une image de l'aspiration (Guilgamesh, Dionysos, Héraclès, Mithra, etc.), du désir jamais éteint, qui ne rencontre jamais son objet, de la recherche de la mère perdue⁶⁶⁵.

La Mère perdue, c'est bien cet artisan arachnéen qui tisse les nœuds d'un immense piège issu des aspirations les plus intimes de son désir. Le lieu central, convergent par excellence, c'est toujours le centre de cette toile, comme nous l'avons montré, et toutes les centralités en sont des variations. Remarque essentielle à notre propos, il faut constater que

⁶⁶⁴ Baudrillard, *De la Séduction*, *op. cit.*, p. 176.

cette désignation, cette indication de la centralité s'obtient par démantèlement de l'étendue. Or, c'est essentiellement l'appréhension du cadavre qui provoque ce démantèlement psychique de l'étendue comme le relève Jankélévitch :

La mort advient à un moment donné, et dès ce moment et à l'instant même inaugure pour le défunt une éternité anhistorique et parfaitement vide d'événements. De la même manière, la mort « a lieu » quelque part, *hic et nunc*, et devient sur-le-champ un mystère transpatial. [...] En deçà, la mort est donc localisable ; [...] l'homme meurt parmi nous et comme l'un de nous. Mais l'instant d'après, ou mieux, à l'instant même [...] on perd la trace de l'être vivant⁶⁶⁶.

L'espace devient ainsi atopique en raison d'un paradoxe de sens, de la présence-absence du mort. Car

Le mort est encore là et il n'est plus là⁶⁶⁷.

Ce qui s'est absenté est resté sur place, mais ce qui est présent sur place n'est rien⁶⁶⁸. »

Relavant son impact psychique, Jankélévitch rapproche cette constatation du mode de présence divine :

Dieu surtout est partout et nulle part, *ubique et nusquam*, omniprésent et omniabsent⁶⁶⁹.

Le philosophe nous révèle que la mort, « l'issue prévenante de cette vie⁶⁷⁰ », est l'espace qui fossilise la durée dans la mémoire et qui élit le lieu intime :

De même que l'espace concret dont parle Bachelard dans sa poétique de l'espace est un lieu bien clos, maison et village natal où l'homme élit sa résidence et fait son nid, de même, le temps concret est un temps circonscrit, arrondi, stylisé par la clôture de la mort⁶⁷¹.

Revenir sur les lieux d'une mort annoncée, c'est *fondamentalement revenir*, et c'est le maître mot de l'exploration ; le revenant, c'est le mort. Il y a indéniablement une symétrie structurale entre la place du mort et le but utopique du voyage, le partout et le nulle part dont il fait sa destination. Il faut à ce propos citer de nouveau le philosophe :

⁶⁶⁵ C. Jung, *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles, analyse des prodromes d'une schizophrénie*, trad. D'Yves le Lay, Genève, Georg éd., 1989.

⁶⁶⁶ Vladimir Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p. 245.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 252.

⁶⁷⁰ *Loc. cit.*, p. 92.

⁶⁷¹ Vladimir Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p. 94.

La contradiction du partout et du nulle part est en effet l'utopie par excellence, l'utopie qui est atopie (*ατοπια*), c'est-à-dire absurdité aiguë, et qui détruit toute topographie⁶⁷².

La valeur mortifère du lieu élu dont le personnage tragique s'approche en signifiant des états paramortels - nous penserons à la signification des évanouissements et des entrées-sorties mise en lumière par Barthes chez Racine -, du lieu anticipé où devra reposer son extrême fixité cadavérique, en dessine une limite qui est de la mort en acte ;

C'est l'infini *απειρον* qui est au sens privatif la négation du fini [...] non seulement la limite fait partie intégrante de la forme, mais elle est la forme elle-même⁶⁷³.

Chez Gracq, le dessin de l'interdit et le contour du personnage sont ainsi de la mort en acte. Cette écriture de mort, modelée sur son propos, ouvre l'accès à une intimité tragique que Jankélévitch résume :

Ce à quoi la vision renonce pour voir ne se voit pas, et les choses invisibles qu'elle aurait pu voir si elle était infinie, ces choses ne sont point données dans une présentation mais inférées dans une représentation, c'est-à-dire une présentation avec exposant⁶⁷⁴.

Accéder à ce lieu sacré ou interdit, ce lieu où voir la face du principe et le visage de Dieu, serait connaître et s'aveugler. L'écriture errante et l'errance du personnage sont donc un contournement de cette impossibilité, une *scientia vaga*, une errance autour de l'intimité fondatrice et anéantissante ;

La science nesciente du mystère est une science vague, *scientia vaga* : elle devine vaguement qu'un événement a lieu, mais sans aucun détail anecdotique, et surtout sans les coordonnées de lieu et de temps dont l'intersection permettrait son repérage ponctuel. Or, il n'y a de mystère que parce que les circonstances ignorées sont non pas inconnues mais inconnaissables [...] éternellement et à priori. C'est pourquoi la théologie est aussi stationnaire que la thanatologie⁶⁷⁵.

L'espace est à tout moment exprimé, à l'issue de la rêverie, comme un milieu actif où le personnage est livré pieds et poings liés. L'oscillation entre les instances de l'être et de l'espace induit totalement le regard, la visualisation. Comme nous le montrons ailleurs, en raison des phénomènes optiques qui soutendent la vision, le texte devient un fantastique trompe l'œil, à travers un paysage miroir où s'inscrit toute la profondeur ontologique des personnages mis à plat. Du trompe l'œil, Baudrillard révèle justement qu'il repose sur une

⁶⁷² Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, op. cit., p. 253.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 133.

centralité, clé de sa profondeur, et sur le happement du sujet par l'espace de la fresque, par un espace devenu incisif. Car, dans le trompe l'œil, se produit une « une hallucination immédiatement antérieure à l'ordre perceptif »,

on sent que ces objets se rapprochent du trou noir d'où nous vient la réalité, le monde réel, le temps ordinaire. Cet effet de décentrement en avant, cette avancée d'un miroir d'objets à la rencontre d'un sujet, c'est, sous l'espèce d'objets anodins, l'apparition du double qui crée cet effet de séduction, de saisissement caractéristique du trompe-l'œil : vertige tactile qui retrace le vœu fou du sujet d'êtreindre sa propre image, et par là même de s'évanouir. Car la réalité n'est saisissante que lorsque notre identité s'y perd, ou lorsqu'elle surgit comme notre propre mort hallucinée⁶⁷⁶.

La fascination que le texte revendique tant, nous l'avons montré, c'est avant tout cette subversion du regard par un objet agissant sur la libido, subversion dont le résultat est une inversion de fonction entre sujet et objet. Sa première manifestation est une déconstruction du réel fondatrice de l'espace fictif. Baudrillard nous la décrit comme un mouvement de ressaisissement.

Il faut à ce propos rappeler que c'est le mouvement type recherché dans l'œuvre d'art à la fin du XIX^{ème}, où l'œuvre cubiste prétend nous révéler non plus l'objet, mais le regard porté sur lui, en tant que ce regard est le phénomène artistique lui-même. Nous nous souvenons que le dandysme illustre un des pôles de la réaction esthétique au positivisme contre lequel luttait par ailleurs le cubisme, et la remarque de Baudrillard nous renvoie à une des fonctions du paysage gracquien. Il faut la mettre en parallèle avec le dandysme des personnages dans sa fonction d'arrière-plan esthétique :

C'est cette perte de la scène du réel que traduit cette familiarité *surréelle* des objets. Quand l'organisation hiérarchique de l'espace au privilège de l'œil et de la vision, quand cette simulation perspective - car ce n'est qu'un simulacre - se défait, autre chose surgit que, faute de mieux, nous exprimons sous les espèces du toucher, d'une hyperprésence tactile des choses, « comme si on pouvait les saisir ». Mais ce fantasme tactile n'a rien à voir avec notre sens du toucher : c'est une métaphore du « saisissement » qui est celui de l'abolition de la scène et de l'espace représentatif. Du coup ce saisissement rejaillit sur le monde environnant, dit « réel », en nous révélant que la « réalité » n'est jamais qu'un monde mis en scène⁶⁷⁷.

Par ailleurs, les éléments de l'iconique que le récit gracquien érige en symboles n'est pas neutre. Bachelard, par la remarque qu'il fait sur le mécanisme de la rêverie et par l'usage conforme à cette théorie qu'en fait Gracq, accentue la valeur profondément

⁶⁷⁶ Jean Baudrillard, *De la Séduction*, op. cit., p. 89.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pp. 89 – 90.

révélatrice de l'objet sur lequel se fixe la rêverie. Le phénomène auquel aboutit la rêverie est en tous points similaire à l'effet de trompe l'œil et de subversion du réel que décrit Baudrillard. Le paysage gracquien incline à la rêverie. La signification symbolique consciente des objets s'efface devant la rêverie inconsciente qu'ils provoquent. Tous les objets signalétiques de la mort sont des vecteurs de cette rêverie. On songe notamment à la flamme qui s'élève dans *Au Château d'Argol* et *Un Beau ténébreux*, puis plus sporadiquement, nous l'avons montré, dans *Le Rivage des Syrtes*, comme la centralisation, l'objet, le *foyer* du regard porté dans le lieu intime, vissé dans les ténèbres :

La psychanalyse classique a étudié longuement les rêves du feu. Ils sont parmi les plus clairs, les plus nets, ceux dont l'interprétation sexuelle est la plus sûre⁶⁷⁸.

Bachelard dit qu'il étudie « une couche psychique moins profonde », « plus intellectualisée », raison pour laquelle il étudie la « rêverie devant le feu » plutôt que le feu en tant qu'élément de représentation onirique :

La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons. Et précisément la rêverie devant le feu, la douce rêverie consciente de son bien-être, est la rêverie la plus naturellement centrée. Elle compte parmi celle qui tient le mieux à son objet ou si l'on veut à son prétexte⁶⁷⁹.

L'inversion sujet-objet, plus que l'analogie de la flamme de vie, est ce qui sous-tend la rêverie du feu. La flamme est médusante, le sujet pétrifié.

La *Psychanalyse du feu*, dans son ensemble, éclaire un des aspects importants de la tentative d'intrusion psychopompe dans l'au-delà gracquien. La flamme, qui est en soi une transmutation active et instable, correspond à la définition de l'être gracquien, du passeur de ténèbres. L'actualisation de l'image dans le récit répond en fait à la fixation de symétries structurelles qui élisent le symbole. Dandysme et flamme sont au centre d'un chiasme visuel entre Eros et Thanatos. En effet, comme son dandysme, dont elle est un avatar singulier, s'affrontant aux mêmes questionnements, la flamme fascine en vertu des mêmes propriétés philosophiques que celles sur lesquelles joue le héros fin de siècle ;

L'amour, la mort et le feu sont unis dans un même instant. Par son sacrifice dans le cœur de la flamme, l'éphémère nous donne une leçon d'éternité. La mort totale et sans traces est la garantie que nous partons tout entiers dans l'au-delà⁶⁸⁰.

⁶⁷⁸ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, Folio « essais », n° 25, 1949, p. 36.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

Par ailleurs il faut remarquer que la leçon héroïque du feu est enregistrée par le dandy, notamment par d'Annunzio dans la *Contemplation de la mort*. C'est précisément une des seules occurrences de la vocation de soi à la flamme que trouve Bachelard pour illustrer son propos sur le complexe d'Empédocle :

La leçon du feu est claire Après avoir tout obtenu, par adresse, par amour ou par violence, il faut que tu cèdes tout ou que tu t'anéantisses⁶⁸¹.

D'ailleurs, comme le relève Bachelard, ce type d'immolation sacrificielle est presque un *topos* du Romantisme, et notamment du Romantisme allemand. On le retrouve en France bien avant que Gracq ne l'illustre, notamment chez George Sand qui relaie en France les idées de Hölderlin :

Dans le sein du feu, la mort n'est pas la mort. « La mort ne saurait être dans cette région éthérée où tu me transportes... Mon corps fragile peut être consumé par le feu, mon âme doit s'unir à ces éléments subtils dont tu es composé. - Eh bien ! dit l'esprit en jetant sur (le Rêveur) une partie de son manteau rouge, dis adieu à la vie des hommes, et suis-moi dans celle des fantômes⁶⁸².

La flamme gracquienne est l'attestation iconique de cette décharge magnétique que vise le texte. Les influences des références littéraires se mêlent sans doute à la psyché de la flamme dans la facture du symbole chez Gracq. Le dandysme permet de faire le lien, car certains de ses caractères propres sont directement les manifestations d'une régression active. Le feu et sa rêverie obéissent aux mêmes règles. De fait, le feu est sexualisé, comme le regard de Méduse ou le regard sur Méduse. Cette connotation est parfois doublée d'un pôle magnétique ;

La science électrique au XVIII^{ème} siècle offre à cet égard une mine inépuisable d'observations psychologiques. En particulier, le feu électrique, peut-être plus que le feu usuel passé au rang de phénomène banal, psychanalytiquement usé, est un feu sexualisé. Puisqu'il est mystérieux, il est clairement sexuel. Sur l'idée du frottement, dont nous venons de souligner l'évidente sexualité première, nous allons retrouver, pour l'électricité, tout ce que nous avons dit pour le feu⁶⁸³.

Bachelard donne un exemple de théorie électrique des sexes formulée par Rabiqueau. Il vient étayer la pertinence du rapport entre le thème de Méduse, du mauvais œil – le sexe béant et castrateur de la mère – qui habite si singulièrement le texte, et celui du magnétisme de l'image :

⁶⁸¹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 41.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 42. Bachelard cite ici *l'Histoire du rêveur*, de George Sand.

Le sexe féminin est dépositaire des petites sphères humaines qui sont à l'ovaire. Ces petites sphères sont une matière électrique sans action, sans vie ; comme une bougie non allumée, ou un œuf prêt à recevoir le feu de vie, le pépin ou la graine ou enfin comme l'amadou ou l'allumette qui attend cet esprit de feu⁶⁸⁴.

On retrouve en effet chez Bachelard ce lien du feu avec le sexe, plus précisément les jeux fascinins et la fécondité. A propos des épreuves du feu, il rapporte une légende la vallée de Lech :

Lorsqu'un jeune homme et une jeune femme sautent ensemble par-dessus un de ces feux sans être atteints même par la fumée, on dit que la jeune femme ne sera pas mère pendant l'année, parce que les flammes ne l'ont pas touchée ni fécondée. Elle a montré qu'elle avait l'adresse de jouer avec le feu sans se brûler. Frazer se demande si l'on ne pourrait pas rattacher à cette dernière croyance « les scènes de débauche auxquelles se livrent les Esthoniens le jour du solstice ». Il ne nous donne pas toutefois dans un livre qui ne craint pas l'accumulation des références, un récit de cette débauche ignée. Il ne croit pas davantage devoir nous donner un récit de la fête du feu dans l'Inde septentrionale, fête « qui est accompagnée de chants et gestes licencieux, sinon obscènes⁶⁸⁵ ».

On se souvient aussi de la fétichisation qui habite le symbole, quand on constate ailleurs la pertinence de l'identification entre la flamme et le phallus. Méduse, qui ouvre par son regard la béance destructrice du sexe originel, appelle à elle le fétiche du phallus. Comme elle, la flamme phallique fixe et pétrifie le regard du personnage :

Une légende australienne rappelle qu'un animal totémique, un certain euro, portait le feu dans son corps. Un homme le tua. « Il examina soigneusement le corps pour voir comment l'animal faisait du feu, d'où il venait ; il arracha l'organe génital mâle qui était très long, le fendit en deux et s'aperçut qu'il contenait un feu très rouge. » Comment une telle légende pourrait-elle se perpétuer si chaque génération n'avait pas de raisons intimes d'y croire⁶⁸⁶ ?

Mais le propos de la rêverie, mieux que la causalité psychique de la régression, révèle le projet littéraire, la tentative-tentation inhérente au regard gracquien. Au terme de la citation de quelques exemples de feu sexualisé et de leur contexte anthropologique, Bachelard en revient à un postulat fondamental de sa théorie de la rêverie :

On doit avouer la totale impossibilité de l'explication réaliste, alors que l'explication psychanalytique est au contraire immédiate. Il est bien évident en effet qu'on ne peut cacher à l'intérieur du corps humain, comme le disent tant de mythes, le feu réel, le feu objectif⁶⁸⁷.

⁶⁸³ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 54.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 66. On songera aux jeux et aux dialogues *fascinins* dans la Rome antique, ou à la signification ouvertement sexualisée du feu de Vesta, signification insécable de la virginité des prêtresses.

⁶⁸⁶ *Ibid.* p. 69.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 68.

Ses remarques nous conduisent à formuler l'idée que reprend Jacqueline Chénieux-Gendron, à propos du surréalisme, d'une primitivité du *non-savoir comme savoir absolu*⁶⁸⁸, en étendant sa portée à la théorie et au style tout entier de l'écriture de Gracq. Car, dans la rêverie, il est bien question d'une phénoménologie primitive qui, dans l'évolution de l'œuvre de Gracq, se substitue aux premiers projets d'une phénoménologie conforme à la dialectique hégélienne, dans *Au Château d'Argol*. C'est bien l'affectivité qui est en charge de répondre dès le deuxième roman. Elle le fait en formulant un personnage propice à la rêverie, Allan, et ce, sous la double désignation du dandysme et de la mort :

La phénoménologie primitive est une phénoménologie de l'affectivité : elle fabrique des êtres objectifs avec des fantômes projetés par la rêverie, des images avec des désirs, des expériences matérielles avec des expériences somatiques, et du feu avec de l'amour⁶⁸⁹.

la nostalgie, c'est la chaleur du nid, le souvenir de l'amour choyé pour le « *calidum innatum*⁶⁹⁰ ».

Il faut remarquer la symétrie structurelle qui existe entre le schéma de l'analyse de Bachelard et le schéma que permet d'établir l'étude du corpus gracquien. Ce qui fait défaut à l'étude de Jean Clair, dans la démonstration du passage de la régression devant Méduse à l'inversion sexuelle et à la castration, est élucidé non directement en fonction de la sexualité régressive, mais bien - car Jean Clair se base sur l'iconique - sur l'activation régressive que met en branle la rêverie au cours de sa production.

Si Méduse est l'obstacle représenté, il ne faut pas seulement y voir un agent de la castration qu'induit le sexe maternel, improductive et figeante. C'est plutôt la rencontre d'un obstacle, qui, comme la mort pour la psyché, est un seuil fondateur posé par une captation dynamique qui, à son terme, vise à l'outrepasser. Car c'est dans l'instant et au lieu de ce passage, de l'entrée en matière dans ce qui est l'objet réel de la pensée, que se produit l'inversion initiée par la castration. Le désir qui porte le personnage gracquien, l'objet de ses regards, c'est de fouiller derrière les chairs, comme chez Huysmans. Des Esseintes est littéralement fasciné par les scènes des persécutions religieuses de Jan Luyken, par « les corps rissolés sur des brasiers⁶⁹¹ », les « crânes décalottés avec des sabres, trépanés avec des clous, entaillés avec des scies, des intestins dévidés des ventres et

⁶⁸⁸ In *De la sauvagerie comme non savoir à la convulsion comme savoir absolu*, op. cit.

⁶⁸⁹ Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 72.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, op. cit., p. 111.

enroulés sur des bobines⁶⁹²», ou encore par un « terrain semé de vertèbres de côtes, crânes⁶⁹³ », surplombé par un ciel d'où s'enfuit le Christ, sous les hourras victorieux d'un chœur de squelettes, dans *la Comédie de la Mort* de Bresdin. Cette similitude est, elle aussi, rapportée à la rêverie par Bachelard :

Le besoin de pénétrer, d'aller à l'intérieur des choses, à l'intérieur des êtres, est une séduction de l'intuition de la chaleur intime. Où l'œil ne va pas, où la main n'entre pas, la chaleur s'insinue. Cette communion par le dedans, cette sympathie thermique, trouvera, chez Novalis, son symbole dans la descente au creux de la montagne, dans la grotte et la mine. C'est là que la chaleur se diffuse et s'égalise, qu'elle s'estompe comme le contour d'un rêve. Comme l'a très bien reconnu Nodier, toute description d'une descente aux enfers a la structure d'un rêve. Novalis a rêvé la chaude intimité terrestre comme d'autres rêvent la froide et splendide expansion du ciel. [...] Combien souvent il a médité « au bord des profondeurs obscures » ! Il fut ingénieur, quoique poète pour retourner au « *calidum innatum* ». [...] La terre est le sein maternel, chaude comme un giron pour un inconscient d'enfant. La même chaleur anime la pierre et les cœurs⁶⁹⁴.

L'objet de la visée, le point de mire de cette intrusion visuelle, la direction qu'indiquent les ténèbres, c'est de fait exactement ce que signifie le cadavre. Il faut insister : la rêverie devant la flamme induit précisément, dans ses aspects psychopompes, la même structure que ce que signifie la vision du cadavre. Car, c'est par un mouvement naturel de la conscience prenant en charge la perte du vivant, que la vision du cadavre en dissocie une entité immatérielle et invisible, l'essence même du vivant, un *souffle*, une âme qui s'est enfuie du corps :

Ce qui s'est absenté est resté sur place, mais ce qui est présent sur place n'est rien⁶⁹⁵.

Et Jankélévitch de rapprocher cette constatation du mode de la présence divine ;

Nous voyons un corps signifiant, un sens incorporé, un visage expressif mais nous ne voyons jamais ni une âme ni une dualité d'âme et de corps⁶⁹⁶.

Ces thèmes du dandysme sous-tendent sa dualité. Et, de fait, la vision de l'au-delà est une vision de la dualité inférée par la mort. En tant que l'âme habite la mystérieuse ténèbre - *δνοφος* -, elle est indéterminée. Elle est même l'indétermination la plus profonde du moi qui s'est retiré des formes et de la masse cadavériques. Et c'est par cette indétermination, dans la vision de ce foyer, que se cherche la conscience de la mort. C'est en elle que se

⁶⁹² Joris Karl Huysmans, *A Rebours*, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁹⁴ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 252.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 395.

porte la bougie et sa flamme, la fascination de son regard. Chez Gracq, double avatar de l'âme, flamme et mort fascinent par l'aspect psychopompe du voyage auquel ils introduisent :

la rêverie devant le feu a des axes plus philosophiques. Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. [...] Le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà⁶⁹⁷.

Le voyage psychopompe est ainsi garant d'une sorte de continuité par-delà la mort ou d'une renaissance :

l'être fasciné entend l'appel du bûcher. Pour lui la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement⁶⁹⁸.

Ce regard d'anéantissement est lui-même profondément lié à la qualité de la flamme. Regard et flamme introduisent dans un autre monde un sujet qui change de nature ou du moins d'apparence. Ce changement de nature est une des clés de l'alchimie du feu :

Pour Paracelse, le feu c'est la vie et ce qui recèle du feu a vraiment le germe de la vie. Le mercure commun est précieux aux yeux des Paracelistes parce qu'il contient un feu très parfait et une vie céleste et cachée [...]. Le feu est « interne ou externe, l'externe est mécanique, corrompant et détruisant, l'interne est spermatique, engendrant, mûrissant ». Pour avoir l'essence du feu, il faut aller à sa source, dans sa réserve où il s'économise et se concentre, c'est-à-dire dans le minéral⁶⁹⁹.

Le propos ultime, l'alliance de connaissance et de matière de cette transformation, confère au psychopompe l'apparence même du surfeu ;

Détruisant le feu de notre vie par un surfeu, par un surfeu surhumain, sans flamme ni cendre, qui portera le néant au cœur même de l'être. Quand le feu se dévore lui-même, quand la puissance se retourne contre soi, il semble que l'être se totalise sur l'instant de sa perte et que l'intensité de la destruction soit la preuve suprême, la preuve la plus claire de l'existence. Cette contradiction, à l'origine même de l'intuition de l'être, favorise les transformations de valeurs sans fin⁷⁰⁰.

Cette transformation, ce surfeu catalyseur de l'infusion de néant qui se diffuse dans le roman gracquien, c'est bien une des clefs qui permet de saisir la cohérence de l'anéantissement qu'opèrent ses principaux personnages. Cette clef nous permet en outre de mieux lire le regard qu'induit le dandysme des personnages. Car c'est un surhomme qui

⁶⁹⁷ G. Bachelard, *La Psychanalyse du Feu*, op. cit., p. 39.

⁶⁹⁸ *Ibid.*

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 138.

est le maître de l'ouverture des corps par le surfeu. Ici, le viol de Heide par Herminien s'oppose de toute sa valeur de révélation alchimique à l'autre mode de connaissance dialectique et asexuel d'Albert ;

Cette « ouverture » des corps, cette possession des corps par le dedans, cette possession totale, est parfois un acte sexuel manifeste. Elle se fait, comme le disent certains alchimistes, avec la Verge du Feu⁷⁰¹.

3.2.4. La progression naturelle de la psyché vers le rien dans la rêverie

Cette connaissance dionysiaque inspecte le corps et s'exprime par métaphore, avec les moyens de la libido et de l'imaginaire en général. De fait, le corps gracquien ajoute à une androgynie passive, causée par la régression, la manifestation d'une tentative active de jonction d'un « ne pas être encore » et d'un « ne plus être ». Le propos de ces corps de leur élaboration, c'est ce que Petitjean appelle une « mise face au monde » :

Il ne faudrait pas attacher une telle classification des inspirations poétiques à une hypothèse plus au moins matérialiste qui prétendrait retrouver dans la chair des hommes un élément matériel prédominant. Il ne s'agit point de matière, mais d'orientation. Il ne s'agit point de racine substantielle, mais de tendances, d'exaltation. Or, ce qui oriente les tendances psychologiques, ce sont les images primitives ; ce sont les spectacles et les impressions qui ont, subitement, donné un intérêt à ce qui n'en a pas, un intérêt à l'objet. Sur cette image valorisée, toute l'imagination a convergé ; et c'est ainsi que, par une porte étroite, l'imagination, comme dit Armand Petitjean, « nous transcende et nous met face au monde ». La conversion totale de l'imagination qu'Armand Petitjean a analysée avec une lucidité étonnante est comme préparée par cette traduction préliminaire du bloc des images dans le langage d'une image préférée⁷⁰².

C'est précisément là que la régression, dont les mécanismes sont représentés dans l'œuvre littéraire, se sépare très clairement de la création. Le passage du « je » au « il » qu'anticipe l'être individuel quand il songe à sa mort, induit un mouvement de retour vers l'image. Dans ce mouvement resurgit une réalité antérieure qui vaut par son caractère propre et singularisant. La rêverie tente de repousser les limites du psychisme individuel pour aller vers la révélation d'une vérité universelle. L'altérité, la mise à mort du moi, le passage de « je » au « il » se fait au plan collectif, au plan du « on », au plan précisément

⁷⁰¹ G. Bachelard, *La Psychanalyse du Feu*, op. cit., p. 97.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 155.

du terrain neutre de la lecture, d'une indétermination mise en commun entre l'auteur et son lecteur. Or, Blanchot nous fait précisément apercevoir ce lieu comme un espace de mort ;

la fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir, l'impossibilité qui se fait voir, qui persévère – toujours et toujours – dans une vision qui n'en finit pas : regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle⁷⁰³.

L'objet de la fascination n'appartient donc pas à l'univers réel, mais prend toute sa dimension dans un univers strictement psychique :

L'univers où s'abîment les objets lorsqu'ils s'éloignent de leur sens, lorsqu'ils s'effondrent dans leur image [...] où la lumière est le luisant absolu d'un œil qui ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir⁷⁰⁴.

La fascination est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le On indéterminé, l'immense Quelqu'un sans figure, [...] l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante⁷⁰⁵.

Le personnage fascinant est mandaté par tous pour se charger de l'impossible élaboration du non-événement ; la mort. C'est pourquoi il est porteur de perte, d'absence. En outre, le regard investi par la fascination du « On » est porté par tout ce qui fascine ; la vision de la mère offerte, le regard malin de son sexe... C'est un regard retranché, régressif, paradoxologique... L'écriture figure aussi par là une mise à mort⁷⁰⁶, car écrire « c'est passer du Je au Il »⁷⁰⁷.

Le héros meurt bien d'un transfert sacrificiel dont il porte l'insigne-proclamation. Produit par ce type de mise en scène, le personnage gracquien est précisément constitué pour une formulation du « on », parce qu'il fascine ouvertement par sa propre mort, qui est réciproquement la mort de tout le monde. L'écriture et le personnage dandy participent bien à l'élaboration et au croisement des représentations d'une mise à mort. Il y a un transfert métonymique entre le propos et le moyen du regard porté.

La création littéraire ouvre ainsi des espaces créés par et pour le moi. Les remarques essentielles que fait Blanchot dans *l'Espace Littéraire*, ont précisément pour fonction, d'une part, en observant la divergence de la représentation et du sujet réel, de définir les

⁷⁰³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 29.

⁷⁰⁴ *Ibid.* p. 30.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p. 254.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 31.

traits généraux de singularisation de l'espace littéraire vis-à-vis de la réalité, et, d'autre part, en analysant les règles internes de la représentation de leurs enjeux psychiques, de définir quelle fonction, quelle part de création non déterminée, quelles propositions réelles, l'œuvre ajoute à son sujet ou apporte au sujet humain. Ainsi, lorsque Blanchot reprend et suit la structure régressive, son écriture que l'on pourrait dire ou croire métaphorique, recentre en fait l'axiologie du propos littéraire.

La mère non constitutive et non constituée vers laquelle régresse le personnage gracquien, la castration qu'elle induit - et dont ce travail tente de montrer qu'elle participe de l'esthétique dandy -, tout cela ne fait pas l'obstacle, ne le cache pas, mais le désigne dans le méta-espace, la méta-réalité où il se cache. De fait, cette mère littéraire, l'œil médusant que cherche le regard lu dans l'œuvre, est une mère non seulement castratrice, dissolvante - l'incarnation du péril de l'avant-monde -, mais constitutive. Elle est constitutive au plan littéraire. Il faut donc lire l'enchantement, dont Blanchot fait un des principaux pouvoirs de la mère, autrement que comme un simple effet de style :

Si la mère exerce cet attrait fascinant, c'est qu'apparaissant quand l'enfant vit tout entier sous le regard de la fascination, elle concentre en elle tous les pouvoirs de l'enchantement⁷⁰⁸.

Ce que Blanchot veut nous dire, c'est justement la proximité, le glissement et la dissociation de deux mouvements conjoints de la pensée. Ces fonctionnements, qui travaillent de concert, mettent en évidence d'un double travail de signification opéré par le mental au moment de la lecture.

Le premier stade, celui du code, prend appui sur une référence à la réalité. Une signification première, liée au signifiant, est élaborée par rapport aux mécanismes de connaissance du sujet lecteur. La mère, telle qu'elle se dessine dans le texte, dans ses structures, est alors la mère de référence, la mère propre, la mère castratrice. Le premier travail de signification concerne donc les structures mentales liées à l'élaboration sexuelle du moi. Le danger identitaire, lisible, de cette réalité maternelle introduite par le sujet dans la lecture (suggérée par la mère régressive du texte) est donc un danger proprement sexuel, et donc castrateur.

Le second stade du travail de signification opère au plan du signifié de l'œuvre littéraire. A ce stade, le sujet lecteur s'est identifié au personnage et nous sommes passés

⁷⁰⁸ Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 30.

au plan de la fiction. La signification seconde, liée à la signification globale du texte, devient ainsi la *gnosis* d'un personnage différencié. La mère, n'est alors plus la mère de référence. C'est une mère omniprésente dans la psyché du texte, mais c'est une mère sans réalité. Elle nous désigne donc en propre l'angoisse même du sujet-personnage sous le visage d'une mère réflexive et sans figure, le « on » indéterminé, l'absence qu'on voit parce qu'elle nous aveugle. La Mère, c'est alors cette mort par laquelle la vie fait retour sur elle-même, se conscientise. Il ne s'agit plus de la mort en propre, mais de la mort représentée, et, en l'occurrence, de la mort en tant que la littérature l'exprime.

Il n'y a pas d'œuvre possible sans cette double élaboration, au plan du signifiant et du signifié, sans ce double travail psychique œuvrant sur la base de la réalité dans les domaines de l'imaginaire, sans *mors ipsa* indicible, mais surtout sans sa déviation en une mort dicible représentée. Et il n'y a pas de lecture non plus. Car la lecture, le désir de lire, doivent trouver dans le texte un espace réflexif neutre tendu entre le moi du sujet lecteur et le moi du sujet personnage, entre la censure même d'une lecture castratrice et le terme injoignable d'une altérité absolue, celle qui distingue à priori l'auteur du personnage. La mort du personnage apparaît alors comme fondatrice. De fait, et plus généralement, la mort qui se parle, dont on parle, crée cet espace d'une création rendue possible, un espace exprimable entre un tout pensable et le rien annihilant. Remarquons ici que le dandy gracquien, dont l'esthétique participe directement à l'élaboration d'une image de mort, en est l'illustration parfaite, car il tend vers une dimension sublime de l'être. Il fait paradoxalement, cyniquement, de l'incomplétude ontologique le *modus vivendi* de la destinée moderne.

Le dandy joue de cet art du paradoxe pour se situer sur les deux plans de l'espace littéraire qui le fait exister, sur deux niveaux de la psyché. Et l'expression contrariante de cet art de soi se manifeste aussi dans la teneur du propos dandy, autre fabuleux atour de l'art de se distinguer et de fasciner. Même paradoxologie en effet dans le langage du dandysme, auquel l'humour sarcastique qu'il pratique rend une qualité réflexive que Barthes qualifie d'esthétique :

Il essaye de tenir un discours qui ne s'énonce pas au nom de la Loi et/ou de la Violence, dont l'instance ne soit ni politique, ni religieuse, ni scientifique ; qui soit en quelque sorte le reste et le supplément de tous ces énoncés. Comment appellerons-nous ce discours : *érotique*, sans doute car il à faire avec la jouissance ; ou peut-être encore : *esthétique*, si

l'on prévoit de faire subir à cette vieille catégorie une légère torsion qui l'éloignera de son fond régressif, idéaliste, et l'approchera du corps, de la dérive⁷⁰⁹.

En cela, le pouvoir du dandy, qui n'est jamais une personne à proprement parler mais l'incarnation d'un personnage, s'associe aux qualités propres du langage. Il nous révèle la mort en tant qu'elle est fondatrice d'une réappropriation du moi ; une mort esthétiquement agissable. Cette mort précisément dont prend acte l'écriture et que Blanchot appelle la mort possible. Ses remarques, qui font écho à celles de Jankélévitch⁷¹⁰, situent une pensée accédant au moi et à l'universel par auto-transcendance, par transcendance négative. Car

On ne peut écrire que si l'on reste maître de soi devant la mort, que si l'on a établi avec elle des rapports de souveraineté. [...] L'art est maîtrise du moment suprême, suprême maîtrise⁷¹¹.

Les remarques de Blanchot rejoignent ici dans leur propos celles de Jankélévitch qui fait de la mort la pierre de touche de la pensée universelle⁷¹². Ecrire, comme produire une pensée qui pense la mort, c'est alors devenir le *Mestor phoboio*, le maître de l'effroi. C'est fonder l'au-delà de la lecture, c'est-à-dire le lieu transcendantal d'où le moi de l'écrivain peut s'adresser à un moi du lecteur, un lieu qui est en soi « la profondeur de la dissimulation⁷¹³ » et que Gracq représente par le réduit central, par le point centripète du récit. Ces remarques éclairent l'utilisation par Blanchot des commentaires de Kafka et Gide. On attribue de fait à Kafka la proposition d'« Ecrire pour pouvoir mourir, mourir pour pouvoir vivre⁷¹⁴ ». Blanchot relève dans le Journal d'André Gide que

Les raisons qui poussent à écrire sont multiples et les plus importantes sont, il me semble, les plus secrètes. Celle-ci peut-être surtout : mettre quelque chose à l'abri de la mort⁷¹⁵.

Il faut en fait étendre au langage tout entier la portée des remarques que Blanchot fait ailleurs dans le cadre de sa réflexion sur Mallarmé. La fonction psychique du dandy gracquien, ce en quoi il rejoint la possibilité de dire de l'indicible, de situer un espace insaisissable, c'est qu'en passant du néant universel à un rien dicible, la pensée de la mort induit et révèle le fonctionnement transcendantal du psychisme en général. Le but de ce

⁷⁰⁹ R. Barthes in *R Barthes*, Paris, Seuil, 1970, p. 87.

⁷¹⁰ V. Jankélévitch, *la Mort*, op. cit., pp. 409 - 410.

⁷¹¹ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 110.

⁷¹² V. Jankélévitch, *la Mort*, op. cit., pp. 409 - 410.

⁷¹³ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 117.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁷¹⁵ *Ibid.*

fonctionnement est une mise à l'échelle humaine, à dimension d'une réalité agissable, d'un infini totalement indéfini où l'homme est pressenti comme une goutte de néant :

Mallarmé a saisi « la puissance du rien à l'œuvre, il a éprouvé le travail de l'absence. ⁷¹⁶»

Cette négation qui est au travail dans les mots « cette goutte de néant » qui est en nous présence de la conscience, cette mort d'où nous tirons le pouvoir de ne pas être qui est notre essence, ont part aussi à la vérité, témoignent pour quelque chose de définitif, travaillent à « imposer une borne à l'infini »⁷¹⁷.

La mort qui œuvre sourdement dans le sens, qui cadavérise le langage, comme nous pouvons l'observer chez Gracq, permet donc également d'éviter la déperdition du sens que provoque tout regard versé sur le chaos. Psychiquement, la mort, n'est plus l'allégorie d'une intrusion extérieure capable de briser l'unité organique, mais *l'anti-propos constitutif* d'un sens possible, une sorte *d'anti-structure fondatrice* de la psyché, un « principe fondateur ⁷¹⁸».

On se rappellera utilement du caractère moderne de cette proposition. Cioran nous fait d'ailleurs la très brillante et très moderne démonstration du rien constitutif. L'ironie magnifique d'une conscience du rien que scande Cioran, le dandysme absolu dont il l'accompagne, sont en effet pour lui extrêmement révélateurs d'une pensée moderne. Car s'il demeure impensable de systématiser, ou d'élucider définitivement - ce qui en est pourtant le propos - l'esthétique transcendantale de Kant, de statuer définitivement sur les modes psychiques constitutifs du temps et de l'espace, il reste possible de parler de la réalité de la perception en traitant – par exclusion - de ce que temps et espace ne sont pas. Cette pensée, par exclusion, est, à l'opposé d'une pensée systématique ; c'est une pensée au coup par coup, une pensée parcellaire. Et c'est là tout l'intérêt du fragment pour Cioran, et, avant lui pour Nietzsche ; offrir par une forme d'expression ouverte, par une syntaxe non restrictive, un accès à l'infini qui ne tente jamais de l'englober. Il semble que ce soit la condition nécessaire de toute pensée risquée sur l'infini.

Ajoutons de surcroît que cette écriture fragmentaire est, par nature, métaphorique. L'œuvre de Gracq offre l'évidence de ces deux signes. Car la pensée de Gracq est presque uniquement fragmentaire, et ses récits sont presque uniquement métaphoriques. C'est ce vers quoi tend également l'esthétique sublimée de ses personnages qui, très

⁷¹⁶ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 137.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 138.

symptomatiquement, aux limites de leur dandysme, disparaît graduellement d'une œuvre elle-même à la recherche d'une focalisation absolue. Dans *la Route*, qui enregistre une cessation du fantastique chez Gracq, la vie qui s'ouvre sur le rien et la voix qui l'expriment, la forme même du texte, signalent un basculement vers l'indétermination fragmentaire que l'on retrouve dans *Lettrines*.

La fondation de ce moi surhumain, de cette voix de l'au-delà, la voix d'écrivain dans sa définition romantique, c'est en fait la clef d'une œuvre versée dans la mort, délatrice, à tous les degrés, d'une vérité psychique de la mort, jusque dans la facture même du personnage. Nous pourrions encore citer Blanchot, en remarquant qu'il reprend l'allégorie plotinienne de la connaissance - conversion et élévation -, et qu'il donne de fait à la pensée de mort et à la poésie le pouvoir de traduire ce qui est, selon Plotin et Platon, le mouvement très humain et naturel de la pensée en général. C'est ce mouvement que nous pouvons appeler *epignosis* en tant qu'il est le mouvement inhérent à l'essence même de toute pensée, et en tant qu'il la centralise sur son objet le plus constituant :

S'il y a donc un espoir de nous retourner, c'est en nous détournant toujours plus par une conversion de la conscience, qui, au lieu de la ramener vers ce que nous appelons le réel et qui n'est que la réalité objective, celle où nous demeurons dans la sécurité des formes stables et des existences séparées, au lieu, aussi, de la maintenir à la surface d'elle-même, dans le monde des représentations qui n'est que le double des objets, la détournerait vers une intimité plus profonde, vers le plus intérieur et le plus invisible, quand nous ne sommes plus soucieux de faire et d'agir, mais libres de nous et des choses réelles et des fantômes des choses, « abandonnés, exposés sur les montagnes du cœur », au plus près de ce point où l'intérieur et l'extérieur se ramassent en un seul espace continu⁷¹⁹.

Le dandy, qui perd sa valeur d'usage, qui s'exclut même de tout ce qui est de l'ordre de l'usage, exprime précisément le moi inopérant qui en désigne un autre, ailleurs, un moi ou un être capable de donner du sens. Il désigne le double pour lequel le langage sera au premier degré, un pouvoir démiurgique ou une connaissance immédiate de la matière, un moi non différencié de la matière, une vérité pensante de la totalité, une totalité pensante de l'unité ; le paradoxe. C'est à cela que se voue le dandy par la mort.

La valeur constitutive du paradoxe a d'ailleurs été abordée par Freud, qui, quand il ébauche son analyse de la signification en soi, insiste sur la dualité antinomique du sens des premiers mots. La teneur même de notre commentaire nous ramène à la pertinence de cette paradoxologie fatale du langage par où il prend sens. Montrer autre chose, ou être

⁷¹⁸ V. Jankélévitch, *la Mort*, op. cit., p. 82.

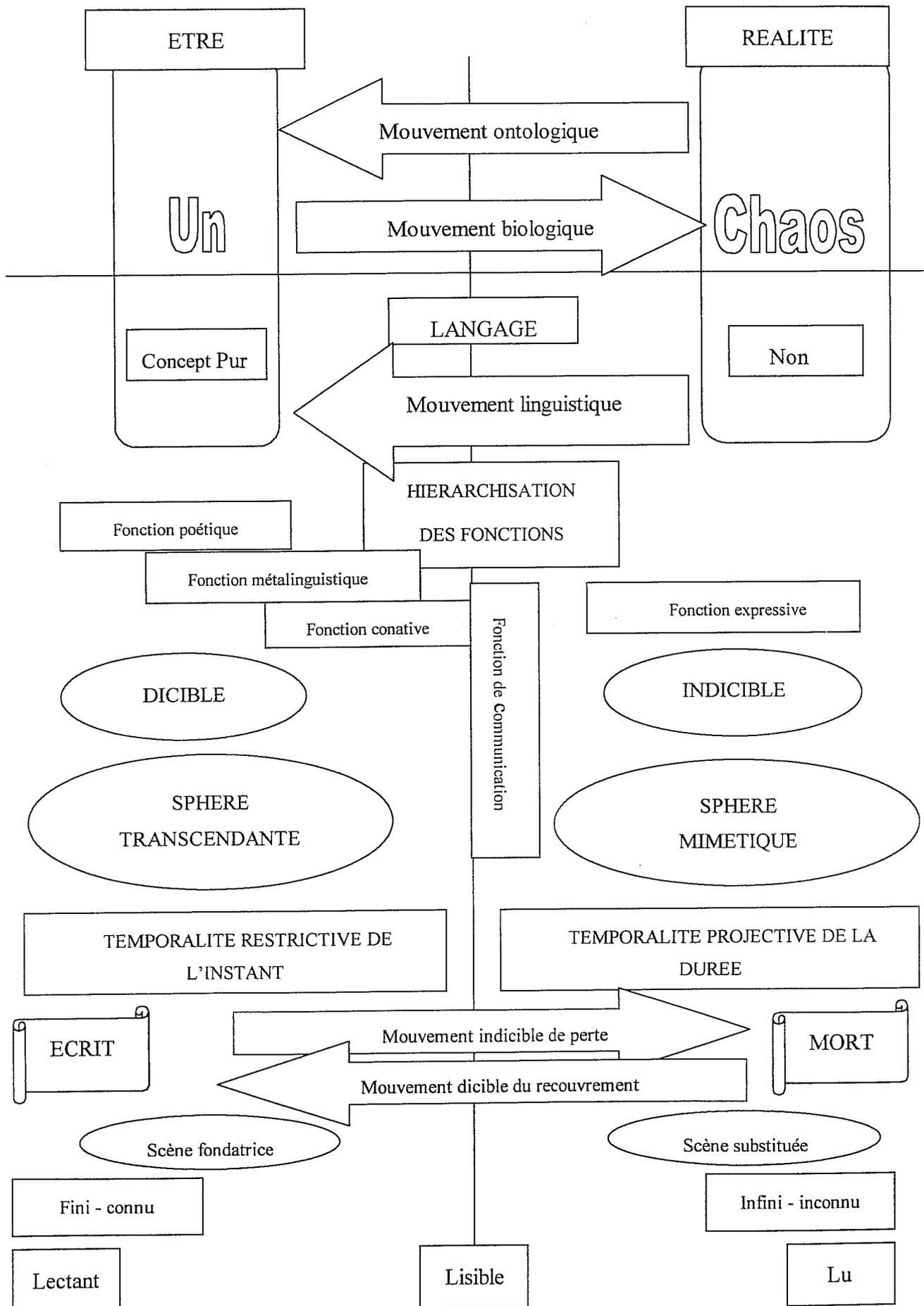
⁷¹⁹ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 176.

autre chose que soi-même, c'est aussi cela, et c'est aussi cela que le dandysme tente, en faisant l'effort de la pensée foncièrement distinctive dont émerge, selon le même processus, l'être, le moi qu'il s'approprie et le langage dont il se dote. Le corps en général et le corps du dandy gracquien particulier sont bien l'objet d'une mise face au monde... Le corps du héros dandy est la formulation directe d'une rêverie dont Gracq fait le pendant de la « rêverie fascinée⁷²⁰» (*ELE*, p. 540), une autre rêverie qui ouvre « non vers l'indistinction finale et vers la sécurité de l'élément, mais plutôt vers la totale liberté d'association qui remet sans trêve dans le jeu les significations et les images⁷²¹ ». Cette rêverie assume en propre la fonction fondatrice du réseau des signes du texte littéraire, réseau qui unifie la lecture autour d'un sens formulé comme un déni de la perte, dans un mouvement inhérent au langage.

⁷²⁰ « La rêverie fascinée conduit vers ces régions frontières où l'esprit se laisse engluer par le monde, et presque intégrer dans un de ses règnes » (*LEE*, p. 540)

⁷²¹ In G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 43.

Diagramme de synthèse des mouvements induits par la mort dans le texte



3.3. La régression dans récit gracquien, du personnage à l'espace textuel

3.3.1. Le foyer pulsionnel et la généalogie des mutations de son objet

Que les signes guident l'œil du lecteur et ses appréhensions en dénonçant le lieu et l'instant d'une transgression érotique est une chose. Que cette transgression ait pour objet la découverte de la perte sans rémission, cela tient encore d'un constat descriptif. Le signe aperçu par le lisible dirige vers la perte dont la forme et le sens paraissent dans le lu ; soit ! Mais il faut encore qu'il y ait un commun dénominateur entre la psyché activée par la lecture et la psyché qui noue l'image. Si le désir en est la forme, cette dynamique, vectrice de la temporalité, de la spatialisation, et de l'événementielle atrophiée, fait signe dans le texte en même temps qu'elle s'empare de la lecture.

Son caractère n'est pas Eros uniquement par identification nécessaire de l'Eros au désir. La psyché y reconnaît l'archétype de la pulsion. L'événement, fût-il suicidaire, est crédible parce qu'il est accrédité dans le texte par un vrai moteur psychique, autre que celui de la vraisemblance logique ; celui d'une pulsion, et non celui de la volonté. Car les signes du fantastique et les moteurs libidinaux de l'iconique gracquienne ne s'adressent ni à la volonté ni à la connaissance consciente, ce qu'explicite le recours que fait Gracq à la notion de rêverie. A l'approche du crépuscule mis en scène par le texte, la vraisemblance est construite par une substitution de la pulsion à la conscience. C'est elle qui captive et ravit le lecteur, qui le place sous la dépendance d'un pouvoir familial, et c'est en elle que le lecteur se reconnaît.

Comme l'admet en corollaire et par constat la psychanalyse, « c'est la sexualité qui représente le modèle de toute pulsion et probablement la seule pulsion au sens propre du terme ⁷²² ». Il y a de fait une association naturelle entre la pulsion sexuelle et la pulsion vitale, la « fonction corporelle essentielle à la vie » faisant des premiers instincts « l'appui ⁷²³ » à l'origine des premiers instincts infantiles. Pour reprendre un poncif, on peut

⁷²² Laplanche et Pontalis, *Vie et Mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1970, p. 20.

⁷²³ *Ibid.*, p. 31.

rappeler que le besoin de suçotement de l'enfant est un prototype de pulsion. La pulsion apparaît, à ce stade instinctif, indépendante de la nature de l'objet qu'elle vise et que d'ailleurs elle ignore encore lors de sa première manifestation.

Si l'on procédait à un test par effacement, il apparaîtrait clairement qu'avant que les premières pulsions s'identifient l'objet qu'elles semblent désigner, elles apparaissent déterminées *a priori* par un mécanisme interne dont la fonctionnalité est celle du *bios* lui-même. A l'origine, la pulsion nous place donc dans le cadre d'un point de vue vitaliste ; elle est une fonctionnalité du vivant pour le vivant qu'elle dote des réflexes essentiels ; cri, respiration, succion, nage... Les premières pulsions n'ont donc pas de contenu psychique apparent et n'ont pour objet essentiel que la préservation organique du sujet. On rappellera également qu'elles sont centralisées par la bouche dans leur forme archaïque et que c'est la localisation du foyer et de la forme pulsionnels qui qualifient l'objet ; « ça entre par la bouche ⁷²⁴ ». « Ca », c'est l'objet ; « entre », c'est le but, et qu'il s'agisse de processus sexuel ou alimentaire, le processus est de toutes façons « entrer ». Cette pulsion de subsistance, vitale et sexuelle, s'associant une satisfaction dans la possession de l'objet, découvre le plaisir qui, par substitution, devient à son tour l'objet de la quête vitale et sexuelle... L'élan pulsionnel mémorise et représente l'objet. Le but représenté associe le désir à la pulsion comme un contenu. C'est avant tout aux constats fondamentaux que donne cet éclairage sur l'origine et la nature des pulsions qu'il faut reporter les déductions que nous pouvons faire sur les pulsions que nous pouvons identifier dans le texte littéraire. Il faut cependant faire preuve de toute la circonspection que rend nécessaire la différence foncière qu'il y a entre la finalité d'un vécu et celle d'une fiction, entre le moi d'un sujet et le moi d'un personnage littéraire, entre le *bios* réel de l'un et le *bios* imaginaire de l'autre.

Le personnage de Gracq vit à l'évidence sous la dépendance d'une scène traumatisante oubliée, fixée dans l'indétermination définitive d'un passé sans consistance, de ce passé fictif qui positionne le personnage dans la vraisemblance de son existence littéraire. Cette scène traumatisante que tout suggère dans l'œuvre de Gracq, n'a dans le récit que la réalité de la vision d'un cadavre qui la transpose. Elle induit par nature le rapport narcissique et la représentation macabre du corps qui sous-tendent l'esthétique dandie. Ainsi que nous l'avons constaté, cette représentation, par les symboles qui l'accompagnent, pose directement le problème de la castration et oblige à faire quelques rappels relatifs à la

⁷²⁴ Laplanche, *Vie et Mort en psychanalyse*, op. cit., p. 32.

principale interprétation du mécanisme castrateur, celle de Freud. L'interprétation de Freud remonte à l'origine conjointe des pulsions et de la dépendance vitale. Elle donne de fait un rôle fondamental à la fonction maternelle. C'est par insuffisance que l'ordre vital de l'enfant en appelle à celui de l'adulte. La nutrition est duelle car elle assume en même temps les besoins liés au lien affectif et réciproque entre la mère et l'enfant, mais aussi ceux qui sont liés au besoin physique, amour et faim. Dans son amour, la mère anticipe même une insuffisance biologique de l'appétit du « nourrisson » ; « une cuiller pour maman ! ». L'affect maternel fait ici pression sur le réflexe d'autosubsistance du nourrisson. On peut conclure, comme Freud, que pulsion sexuelle et pulsion d'autoconservation sont en opposition ; on peut supposer également qu'elles se déclinent l'une l'autre en variations dont elles sont les deux pôles successifs ; nutrition positive, devenue négative par agression, et sexualité négative, par besoin, par dépendance, devenue positive. Deux pôles pulsionnels duels qui s'illustrent par un Eros positif, évolutif, et par un Eros négatif, régressif, qui reproduit l'agression de la mère. Ces formes intermédiaires, très proches, se rassemblent en engendrant une représentation propre et intermédiaire, celle de la castration.

C'est en ces termes que le symbole se charge de l'affect pulsionnel et de la détermination du besoin. Ce faisant, il rassemble forme sexuelle et nécessité vitale, perte et acquisition, énergie pulsionnelle et effondrement fantasmatique, pour exprimer le risque de perte de l'objet sexuel représenté. Cette dualité du symbole d'échange, la castration lui confère une fonction compensatrice. Les deux foyers pulsionnels engendrés l'un par l'autre, par division (méiose plutôt que mitose), s'affrontent donc sans se compenser dans leur moyen terme. La compensation, c'est l'évacuation du moyen terme de la représentation lui-même, celui de la castration... La compensation, c'est donc aussi la représentation de ce moyen terme, y compris sa représentation littéraire, ou tout simplement l'usage symbolique qu'en fait parfois l'esthétique générale comme celle du dandysme.

En se démarquant un peu de Freud et de Laplanche, on peut ici reposer la question du moi. L'appropriation des affects dans les instances du moi correspond selon Laplanche à deux types de dérivations ; par contiguïté et par identification.

La dérivation par contiguïté est une dérivation métonymique, que l'on pourrait nommer également analogique, en ce qu'elle identifie la forme et le contenu, la part et la globalité.

Ainsi, par métonymie, le moi individu et son instance psychique, « le moi instance », échangent certaines qualités ; le moi prolonge l'individu mais reste différencié. La nature de la contiguïté est sujette à interprétation⁷²⁵, car si l'organisme et le moi sont inscrits dans le prolongement l'un de l'autre ; le moi est alors une réalité implantée dans l'existence biologique.

La dérivation par identification⁷²⁶ est de type métaphorique. Par métaphore ; le moi instance est un « déplacement⁷²⁷ », et non un prolongement du moi individu ; il reste distinct et oppositionnel, bien qu'associé à l'individu. Ce moi est une pure instance, une entité « intra psychique ». c'est sur la détermination de ce moi que toutes les questions se posent ; moi imité de la forme existante du *bios*, moi reflet, ou encore moi sexuel antipulsionnel produit de l'agression sexuelle...

C'est tout cela sans doute comme nous autorisent à l'affirmer l'observation des cas en illustrant les différents aspects :

Le moi est en dernier ressort dérivé de sensations corporelles, principalement de celles qui naissent de la surface du corps. Il peut être ainsi considéré comme une projection mentale de la surface du corps, à côté du fait qu'il représente la superficie de l'appareil psychique⁷²⁸.

Freud forme cette idée sur la base du constat des échanges possibles dans le moi. Ce qui entre et qui sort « en moi » définit selon lui le premier « moi ». La réflexion théorique bascule ici vers la philosophie de la perception. Freud propose en outre une théorie fondamentale du moi qui s'arrime au recensement des échanges possibles entre l'intérieur et l'extérieur. La mort n'est jamais inscrite dans le contenu de ces échanges, car aucun d'eux n'est « de la mort ».

Il y a cependant des affects agressifs pour le moi, issus de sollicitations intérieures et extérieures ; comme nous l'avons vu, ces affects renvoient le moi aux phases antérieures de son élaboration libidinale, et induisent donc un repli régressif. Il faut reprendre cette réflexion à propos de la façon dont le moi se représente à lui-même, par la surface corporelle, le derme, le corps visible. Elle concerne en fait une part majeure du sens projeté dans l'esthétique corporelle, et cerne donc précisément les affects qui œuvrent dans la

⁷²⁵ Celle de l'*egopsychology*.

⁷²⁶ Laplanche la nomme ressemblance en invoquant la rhétorique, ce qui est très imprécis (*in Laplanche, Vie et Mort en psychanalyse, op. cit.*, p. 83).

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 86.

représentation outrée du corps par le dandysme. On peut partir, comme souvent, de manifestations pathologiques des angoisses du corps, ou encore d'autres représentations types qui y sont liées.

Le corps est la *domus* du moi, comme le montre Bachelard dans son commentaire sur Lautréamont, en faisant l'analyse de la peur induite par le bestiaire du fantastique noir ; cafards, chauve-souris, rats... Ce qui charge d'angoisse l'affect du corps, qui l'agresse, c'est le poids d'une menace portée sur lui dans son sommeil. Le corps est alors abandonné à l'intrusion possible de la vie diurne des animaux de la maison, dans l'enceinte du derme ouverte par quelques orifices ; cette intrusion possible de l'extérieur dans l'intérieur, qui s'opère par les animaux qui vivent entre intérieur et extérieur, dans les failles de la *domus*, signifie une contagion de néant et une perte d'unité interne ; par elle le corps peut devenir cadavre, se manifester en termes de contenu, se décomposer. La peur du moi, maîtrisée de l'extérieur, c'est d'abandonner le corps vital, ou d'être abandonné par lui ; c'est de prendre conscience des failles de son enveloppe.

La métamorphose est une manifestation concrète de ces angoisses du basculement du moi dans *les Chants de Maldoror*. Elle consiste globalement en une mutation destructrice de la surface du corps, de sa *domus*. Par la métamorphose, les animaux se mettent à habiter la périphérie même de la *domus* essentielle qu'est le corps. Et c'est par exemple précisément sur les zones érogènes du corps de Maldoror que s'installent les animaux de la *domus* dans le *Chant quatrième* :

Une vipère méchante a dévoré ma verge et a pris sa place : elle m'a rendu eunuque cette infâme. Oh ! si j'avais pu me défendre avec mes bras paralysés ; mais je crois plutôt qu'ils se sont changés en bûches. Quoi qu'il en soit, il importe de constater que le sang ne vient plus y promener sa rougeur. Deux petits hérissons, qui ne croissent plus, ont jeté à un chien, qui n'a pas refusé, l'intérieur de mes testicules : l'épiderme soigneusement lavé, ils ont logé dedans. L'anus a été intercepté par un crabe ; encouragé par mon inertie, il garde l'entrée avec ses pinces et me fait beaucoup de mal ! Deux méduses ont franchi les mers, immédiatement alléchées par un espoir qui ne fut pas trompé. Elles ont regardé avec attention les deux parties charnues qui forment le derrière humain, et, se cramponnant à leur galbe convexe, elles les ont tellement écrasées par une pression constante, que les deux morceaux de chair ont disparu, tandis qu'il est resté deux monstres sortis du royaume de la viscosité, égaux parla couleur, la forme et la férocité⁷²⁹.

⁷²⁸ Laplanche, *Vie et Mort en psychanalyse, op. cit.*, p. 56.

⁷²⁹ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Poésie », 1973, pp. 168 – 169.

Ce qui globalise la pensée, gère l'intellect et s'associe une finalisation du moi, c'est précisément une affectation du moi à son besoin d'être, à sa pulsion vitale. L'affect permet le glissement de la forme au moyen de la pulsion ; il nourrit la construction des représentations conceptuelles. Devant un problème donné et apparemment insoluble, l'esprit tente de substituer l'objet mis en jeu aux moyens, avérés ou potentiels, de son acquisition. C'est la clef de l'apprentissage et, puisqu'il faut l'illustrer, de ce qui distingue l'intelligence humaine de l'intelligence animale. Car l'objet de l'intelligence humaine n'est jamais prédéfini. Tout ce qui est en présence est l'objet potentiel, parce que, moyen associé à une représentation, une pulsion peut lui correspondre.

L'examen de l'objet par la conscience n'est pas binaire comme celui d'une machine qui fonctionne selon la dualité des deux termes vrai ou faux, et cela parce que l'objet n'est pas finalisé en soi, mais par rapport à un besoin et une proposition extérieurs, par rapport à une alternative vrai faux qu'imposerait le désir ; par rapport au moi, l'objet n'a pas de sens global à priori, il n'est pas finalisé en soi pour soi, et par soi. Il se finalise par rapport au moi sujet qui le désigne comme objet. Le moi se l'associe ; il est globalement bon ou mauvais, et dans « bon ou mauvais », sont regroupés des faisceaux de glissements de formes et de contenus qui ont pour terme une certaine illustration du moi par des représentations types. Dans les textes de Gracq, le jeu d'échecs illustre assez bien la connexion du moi avec l'intelligence, avec l'affect et avec ses différentes implications dans les entités psychiques préconscientes. Gracq mélange insidieusement l'esthétique et l'intelligence du jeu, systématiquement associées au talent personnel du meneur de jeu, suprêmement intelligent et supérieurement beau... Cette prise de position gracquienne, qui comporte des aspects dandys, est partiellement fondée. Car l'intelligence humaine, sans l'emporter en termes de calcul conscient sur les possibilités de l'ordinateur, peut s'assurer la victoire sur le mode binaire vrai-faux de la machine, parce qu'elle projette le moi dans les pièces et s'associe un choix affectif inconscient des possibilités les mieux finalisées. Ces possibilités de jeu vont affleurer dans les représentations préconscientes ; ce ne sera plus seulement un choix vrai-faux – car les échecs fonctionnent comme un huis-clos finalisé – mais un choix bon-mauvais, ou à la rigueur le choix d'une esthétique de jeu dans laquelle certaines représentations sont écartées à priori, et un nombre plus réduit d'autres écartées à posteriori par le calcul. Vaincre c'est aussi savoir quelles pièces sacrifier, c'est affectionner une certaine esthétique du jeu et de la victoire, c'est aimer privilégier l'action de telle ou telle pièce, la forme de telle ou telle stratégie... Certaines formes de choix

esthétiques et d'intelligence sont ainsi intimement reliées. Chez Gracq, le pouvoir de séduction du personnage est ainsi associé à un pouvoir de vision magique de l'échiquier, à une forme d'intuition, de choix esthétique et d'adhésion mortelle mêlés... Mais revenons-en à la pulsion.

Ce qui se retrouve dans les mauvaises branches que le moi se figure sans nécessairement se les représenter, c'est une inversion de la pulsion. Ces affects contiennent et limitent la pulsion qui libère l'essentiel de son *quantum* d'énergie dans des représentations substituées qui ne sont pas redoutées par le sujet. Ce serait ainsi que, par nature, la pulsion restée vitale, pourrait fuir l'objet néfaste. La pulsion érotique présente ainsi deux formes : un Eros possible, bénéfique, et un Eros mortel, en déchéance, lié à un objet impossible, le futur de la mort, ou le passé antérieur de la mère.

Cet Eros mortel s'associe invariablement, par contamination, les formes dégénérescentes de la pulsion sexuelle ; autoretournement, dérégulation orale, anale... Ces formes, si elles sont assumées, se bornent à donner à la conscience un certain nombre de symboles - de représentations - de ce qui est fui ; la dissolution, la perte, l'impossibilité du moi, sont ainsi les formes concrètes d'une réalité psychique de la mort... Cette impossibilité elle-même, clef de l'Eros mortel est par nature absence, puisqu'elle est forcément présentée a priori à la conscience comme une perte d'elle-même. Cet impossible objet, par nature nié dans le temps du moi, c'est bien l'impossible mort. La mort est ainsi scène invisible, l'archétype de la scène traumatisante que l'on reconnaît dans la régression. C'est par contamination des symboles qu'elle s'associe, que la mort opère sa constante préservation du moi. Dans le cadre de la théorie freudienne des pulsions, la mort se pose donc comme type de l'objet sans contenu dont le moi a besoin pour donner à sa pulsion des objets possibles.

Nous avons mis en évidence une négativité érotique et somatique qui est une négativité vitale pour le moi, en même temps que la condition de l'isolement des projections construites. Or, ce qui bouleverse la psyché dans l'œuvre littéraire, c'est que tout ce qui est fait signe, et que tout ce qui fait signe fait nécessité. Il n'y a qu'un possible car aucun signe n'est gratuit ; la dynamique interne d'une œuvre est naturellement convergente, centripète. L'impossible qui, réfuté obligatoirement dans le réel, est présenté à la psyché par la fiction, n'est plus seulement un déterminant négatif, un facteur de perte (centrifuge), de dissolution dans l'informe, d'expansion infinie ; il est le motif dont le récit se sert pour créer un

mouvement de concentration coercitive qui se fixe sur une forme, ou sur certains mots que Gracq nous décrit comme des mots clefs, des mots qui font signe... C'est précisément sur ces mots que se fixe l'italique.

A l'inverse de la simple perte qu'elle signifie dans le réel, la mort est ainsi le propos d'unité du personnage, un point de convergence qui donne au récit le type de son mouvement général. Le signe de l'absence n'est pas réfutable dans le texte ; plus qu'ailleurs il *fait nécessité* aussitôt qu'il apparaît, il est au terme du mouvement de recentrage de l'Eros régressif que sous-tendent les métaphores. On ne régresse cependant pas vers la mère déterminée du réel, mais vers une mère indéterminée, qui se situe au plan du « *on* », de la neutralité du texte ; une mère des origines du personnage.

Le temps littéraire est donc essentiellement mortel. Il reste cependant praticable pour la psyché, parce qu'il perd son objet impossible – condition du projet vital –, tout en le désignant comme nécessaire ; de non-contenu, cet objet devient contenant du moi fictif qui y perdure. Le moi – tant celui du personnage que celui du lecteur – tente, par infraction des règles de la plus haute sécurité, d'y voir clair sur ses propres limites, et cette tentative se fait en quelque sorte *in vitro* dans la fiction.

Chez Gracq, la mort dure ainsi dans la longue agonie qu'elle esquisse dès les premières lignes, et par cette propension à durer, elle tente de se remplir ; la scène est figée elle-même dans le récit dont elle est le seul propos identifiable. Elle réquisitionne tout le texte par la fascination qu'elle exerce, et le fige. Ce qui devient impossible, c'est la temporalité du réel, et au sein du récit, c'est que la mort advienne dans un instant quelconque de sa durée. Dans la fiction, ce qui émerveille, c'est qu'il puisse y régner un temps presque vraisemblable qui est un temps du moi ; on s'étonne à peine de vouloir s'y sentir chez soi, entre soi, devant les scènes les plus descriptives, apparemment les plus anecdotiques... On ira jusqu'au bout de cette appartenance, et au-delà...

Au temps négatif du réel et de la durée impossible, la fiction substitue donc un temps révélsé, sur le modèle de la régression, armé par les symboles de l'Eros régressif ; un temps de la durée possible, un temps de la mort longue, où les métaphores contaminent l'instant du pouvoir de la durée par le jeu mémoriel qu'elles induisent... Mais reconnaître le seuil érotique, identifier l'enjeu castrateur qui sous-tend la nature même du personnage focalisateur, ce n'est pas encore identifier ce qui, outre la création, justifie un lien plus universel entre l'esthétique du personnage et le contrat de lecture. Car si le commentaire

littéraire que nous portons sur le dandy gracquien se limitait à conférer au dandysme des connotations littéraires, il ne saurait que le réduire sans l'éclairer, sinon que d'une façon très anecdotique. Le dandysme se joue en effet tant sur le plan de la représentation que du vécu qui est son aspect principal. Sa représentation picturale ou littéraire, l'induction fantastique que le dandysme produit sur le récit, tout cela pousse l'analyse sur un plan où la fiction et la lecture, lu et lectant, fonctionnent en vertu d'un phénomène psychique commun. Passer de l'obsession gracquienne de la mort au terme de la monstration médusée, pour aboutir à l'esthétique du personnage, c'est en effet pratiquer une rétroversion du lire qui est seule capable d'intégrer et d'interroger la part active de l'esthétique romanesque.

La question essentielle que nous indique une approche plus narratologique du texte, c'est, à son terme, celle d'une éventuelle fonction du devenir du personnage. La dualité foncière de sacrificateur sacrifié, de prêtre d'une Rédemption opérée par sa propre mort et sans cesse renouvelée, la parodie de l'attente d'une venue messianique aboutissant à la mort ou la déchéance d'un personnage central, n'est pas sans questionner sur le sens de sa participation à une série d'événements close par une mort annihilante. Quelle désignation du monde opère donc le texte gracquien ?

Dans un espace ou un temps à huis clos, comme vidés de leur substance, la téléologie mortelle du récit impose donc bien une rétroversion de la lecture. Le texte gracquien, en vertu de sa vocation à la mort, en appelle à une lecture poétique ou métatextuelle. La question de son sens, dès lors qu'elle échappe aux rouages d'une logique des événements du récit, est en effet posée dans un autre ordre ; celui de la matière de sa *facture*. L'enjeu de ce texte, c'est alors la magnétisation même qui le produit. Gracq n'a eu de cesse d'insister sur ce point, et, au fil de la lecture, le lecteur est constamment invité à voir s'opérer la magie des pouvoirs fascinants. La causalité de cette fascination qui guide le fil conducteur du récit est substituée à une causalité factuelle par le jeu des métaphores. La magnétisation est donc active à deux niveaux ; au premier, elle nous guide vers des événements ou des mots « révélateurs » ; au second, elle nous indique le style comme un produit direct de ce pouvoir de la magnétisation lié à la métaphore.

Cette écriture lecture, cette désignation de type mallarméen du langage, nous l'avons précédemment mise en évidence, cachée sous les indices érotiques et thanatiques qui

extrapolent les enjeux humains du sens hors du seul langage⁷³⁰. Nous retrouvons là cette clef des songes dont fait usage Allan Murchison et la théâtralité triangulaire « homme – fiction – super nature » envisagée par Breton. L'abord littéraire qui a conduit à parler de catharsis cède ici le pas à une inspection plus profonde des relations à établir entre la figure type du personnage érigé en symbole et la psyché.

Il y a, en amont de la fin tragique qu'éclaire le récit, une activation inconsciente de la qualité de victime du personnage. Cette activation fonctionne sur le mode général de situations récurrentes, variant seulement de légers « déplacements ». Cela se produit au plan analogique de la mémoire, et non plus au plan logico-linéaire de la représentation du réel, et c'est sur ce plan que le récit progresse en réalité. L'écriture mémorielle qui redresse le texte sur l'axe de la verticalité poétique du paradigme, cristallise de fait une interrogation sur ses représentations, interrogations que le texte re-présente jusqu'à y mettre fin. La mort s'impose *par nature* comme clé de cette interrogation insoluble hors de son avènement. C'est là toute la pertinence de son omniprésence - absence, de sa dissimulation exubérante.

La lecture mémorielle – ou paramnésique - qu'induit l'écriture de Gracq en réitérant les images, en mettant sur les mots les marques de l'exergue typographique – l'italique -, en signalant dans l'œuvre de nombreux échanges intertextuels, fonctionne également à rebours sur l'axe temporel. La question essentielle qui est celle du terme désigné dans l'œuvre par le « QUI VIVE ? », et qui se pose rétrospectivement au lecteur éclairé, cette question qui est au cœur du foctionnement analogique de la psyché, ce qui active le trépas en devenant une de ses formes actives, un mourir psychologique, la clef des songes de la mise en scène et de l'esthétique induites par les personnages, cette question qui est donc une des questions gracquiennes par excellence, suggère immédiatement à l'esprit l'idée de phénomènes liés à la régression.

La nature médusante, les eaux mortes et les sables envahissants qui enlissent le temps chronologique dans un temps de mort induisent parallèlement par l'accession au réduit central, une image très significative du *regressus ad uterum*. Cette nature placée sous le signe d'une lune omniprésente, c'est en effet ce qui enlisse le personnage, la terre de la fosse tombale qui s'ouvre distinctement devant lui au début du récit et œuvre à sa perte au fil de son déroulement, pour finalement l'englober.

⁷³⁰ Il y a ici un point de rupture important avec Mallarmé...

3.3.2. L'héroïsme castré du personnage gracquien

Le schéma général de l'absorption tellurique à travers l'œil de Méduse qui pèse sur le paysage gracquien, révèle bien le retour au temps primordial de la Mère terrible, de la Mère Lusigne. Son monde absorbant a pour motif la libido même de la mère, ses cycles lunaires. Cette libido est la clef de l'angoisse qui hante le récit gracquien. Les commentaires de Jung rapportés dans *La Psychologie de l'inconscient*, et le tableau des avatars de la régression que brossent *les Métamorphoses* peuvent donner à notre propos l'appui d'un constat clinique.

Car la régression, quand elle présente et représente le seuil interdit du sexe maternel – Méduse – ne se fige pas à ce moment là en une stupeur définitive. Elle l'outrepasse pour désigner son propos, la solution théorique apportée à son angoisse, le centre invouable de l'écriture gracquienne :

Quand on ne la trouble pas, la régression ne s'arrête nullement à la mère ; elle la dépasse pour atteindre pourrait-on dire un « éternel féminin » prénatal, le monde originel des possibilités archétypiques dans lequel « entouré des images de toutes créatures », l'enfant divin attend en sommeillant le devenir conscient. Ce fils est le germe de la totalité⁷³¹.

La présentation sacrificielle, les marques d'élection du personnage, sont affectées par l'élaboration inconsciente de la victime idéale, l'offrande sacrificielle capable d'apaiser la Mère terrible. Cette représentation apparaît donc comme dictée par une angoisse mortifère de la libido. Elle est révélatrice d'un conflit interne profond, où les mondes pré et post individuels sont en lutte :

La libido enlevée à la mère et qui ne suit qu'à contrecœur devient menaçante comme un serpent, symbole de l'angoisse de mort, car il faut que meure la relation avec la mère et de cela on meurt presque soi-même⁷³².

Ce conflit est reproduit dans l'œuvre par une réactivation inconsciente du monde préindividuel, monde où mère et enfant font partie de la même unité somatique, chacun des deux êtres étant garant de la complétude, ou même, de l'achèvement de l'autre. La volonté

⁷³¹ Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'Université, Georg et cie, 1953, p. 546.

⁷³² *Ibid.*, p. 515.

de vider le temps de sa substance – de mort –, l'espace de son étendue – impénétrable –, l'activation visuelle d'un monde légal obscur, tout cela désigne l'écriture de Gracq comme l'écriture d'une angoisse, de l'angoisse *fondamentale* projetée sur la fin, l'univers dissolvant où temps et espace ne sont pas les cycles du temps externe fixés et régis par la norme collective et sociale des individus. Certaines remarques de Gracq lui-même, apparemment hors contexte, joignent les deux termes d'un moi pré et post mortel :

Baudelaire est le seul écrivain (avec Proust) à nous faire souvenir que l'enfant en nous a parfois rêvé d'être le fils de son aïeule : maternité spiritualisée, égale, tranquille, inépuisable, et tout épurée déjà par la mort qui est à la maternité charnelle ce que la lumière est à la chaleur. (*LET*, p. 322)

L'écriture, en ce sens, lancée sur les sentes obscures de la régression, porte l'œuvre, comme un acte qui en active les pouvoirs, comme un sacrifice, un détournement de la part d'angoisse qui est au cœur de l'homme, une prise de parti en faveur du sens, en dépit du bon sens, la relativité et la subjectivité extrêmes d'un regard plongé dans le néant, fondu au cœur noir et incandescent d'un volcan.

L'androgynie qu'est le dandy en général, c'est bien cette victime formulée contre le néant, vouée à lui, desexualisée par lui. Le dandy est porteur des marques du stade ultime de la régression, du schéma général du dualisme, schéma où la Beauté - comme signification pure et purement formelle, pure *Ideā*, s'oppose à l'absorption du Néant. Car l'être hors du temps qui survivrait au cœur du Néant n'a de modèle que celui de l'être légal des origines, le fœtus... Il est en butte à toutes les questions de l'individuation, questions auxquelles la régression donne des formes représentées. Le stade social, la scène ultime du dandysme, n'est de fait pas en mesure de désigner les rouages profonds de cette esthétique angoissée. Car en amont des ses propositions artistiques et théoriques, le dandysme ne fait que prendre appui sur une confrontation entre des valeurs individuelles et collectives. C'est une des causes identifiées de la régression :

ce qui caractérise le processus d'individuation est de l'ordre de la confrontation entre des valeurs individuelles et des valeurs collectives et que les coupures qui peuvent se produire aux points de conflit sont génératrices de régression⁷³³.

La mort se pose comme point de départ de la régression, comme prototype de l'échec social, en tant qu'elle s'insinue dans le rapport à l'autre, comme issue d'un échec de la

⁷³³ Geneviève Guy Gillet, *le Chemin de l'écrevisse ou la régression en question*, Paris, Cahiers de Psychologie jungienne, n° 47, 4^{ème} trimestre 1985, p. 9.

libido qui le régite. Le narcissisme est d'ailleurs révélateur de cette anticipation angoissée de l'échec de l'autre :

Le point de départ de la régression reste toujours le même : l'obstacle-réalité et le conflit qu'il engendre obligent la libido à se cliver. Une partie de cette libido s'emploie au maintien de la fonction de réalité – ce qui suppose qu'une certaine stabilité du moi soit déjà acquise. L'autre partie – attention de « partie » nous glissons à « partiel » et plus précisément aux pulsions partielles de cette libido qui a donc désinvesti la réalité et ses objets extérieurs – se trouve renvoyée dans une stase libidinale que l'on pourrait appeler « narcissique ». Jung, en effet, nous décrit une régression libidinale qui parcourt différents états pulsionnels pour atteindre enfin un stade auto-érotique. Il s'agit là de l'érotisation d'une zone psychique « pré-sexuelle », d'une importation de l'Eros par régression, dans ce qu'il conviendrait plutôt d'appeler par référence à la pathologie, stade autiste, mais qui correspond également à des couches de l'inconscient profond où perdurent les formes les plus archaïques de l'esprit humain. C'est la réanimation par cet Eros de « l'étape présexuelle » qui donnera lieu au processus de création, « peut-être à l'activité supérieure de l'esprit en général ⁷³⁴ »⁷³⁵.

L'œuvre serait donc le produit de cette incomplétude de l'ego, inquiet de son rapport à l'autre, et jouerait le jeu d'un détournement de la libido de l'autre sur soi. C'est d'ailleurs du mouvement de retour sur soi qu'atteste l'écriture d'une conscience aiguisée pour disséquer les secrets de la chair unie à la pensée. Elle unit, dans une image doublement représentative, ces deux ordres de la chair et de l'esprit ; non pas le corps, mais l'image du corps ; non pas le vêtement qui couvre le corps mais les idées que le vêtement suggère à travers lui...

Un des traits majeurs de l'œuvre de Gracq est en effet marqué par cette position de repli devant l'acteur principal. A travers le repli que constate Gérard dans son attitude envers Allan, c'est en fait de la secondarité du langage face à l'acte dont il s'agit, et même, par extension, de la position de secondarité de l'écrivain. Tout est mis en œuvre comme si l'intelligence n'était que le ressaisissement d'une frustration vis-à-vis de la participation elle-même ;

Le retour à l'infantile signifie la possibilité de trouver un nouveau plan de vie. En vérité, la régression est aussi la principale condition de l'acte créateur⁷³⁶.

Or, comme le dit Suzanne Kacirek, le reflux libidinal de la régression est « générateur d'une activité psychique complexe qui échappe pour l'essentiel à la conscience » :

⁷³⁴ Jung, *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 154.

⁷³⁵ Susanne Kacirek, *Aux Origines de la théorie jungienne de la régression, l'Essai et les Métamorphoses*, in Cahiers de psychologie jungienne, n° 47, 4^{ème} trimestre 1985, pp. 39 – 40.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 32.

Le reflux de la libido par régression dans des zones psychiques profondes est générateur d'une activité psychique complexe qui échappe pour l'essentiel à la conscience. Cette activité est orientée vers un but, en ce sens qu'elle procède au choix et à la réanimation de souvenirs ou de créations imaginaires de telle façon qu'ils se trouvent réaménagés quant à leur signification et connectés au présent. A travers ce processus, la psyché tend à « inventer » les moyens pour vaincre l'obstacle, c'est-à-dire, pour résoudre l'*aktualkonflikt*. Aucune rationalité à elle seule ne saurait faire pareil. C'est là l'essentiel pour Jung. Il se trouve devant un phénomène spontané de la psyché, une boucle libidinale à orientation finale : le conflit actuel, partant de l'obstacle-réalité (présent) induit la régression et l'élaboration inconsciente des réminiscences (passé) comme moyen pour atteindre le but qui est de résoudre le conflit (avenir)⁷³⁷.

Il semble bien que l'œuvre gracquienne traque cette frange qu'autorise la conscience. Reprenant le mouvement général de l'activité psychique, son fonctionnement analogique « procède au choix et à la réanimation de souvenirs ou de créations imaginaires de telle façon qu'ils se trouvent réaménagés quant à leur signification et connectés au présent⁷³⁸ ». Par là, la création littéraire sort du cadre de l'*aktualkonflikt* pour porter ses solutions, à travers l'œuvre, dans un avenir artistique, extra individuel, dans l'intemporalité de l'œuvre d'art.

Hors de ses frontières, la régression que nous signale le dandysme est une réponse au néant qui la détermine, la seule qui puisse tenir face au néant dont elle s'extrait et qu'elle rencontre à nouveau en l'extrapolant, hors de la sphère individuelle, dans l'avenir universel. Le but de la régression, qui est d'outrepasser l'*aktualkonflikt* par la réminiscence, est naturellement très casuel et individuel. Il est très différent de la résolution que tente le dandy à l'intérieur de l'œuvre. La scène collective, l'espace du regard collectif, signalent en fait une tentative non seulement de solution par recentrage individuel, mais de dissolution dans une adresse très collective de l'être, qui est celle de l'artiste ou du personnage.

L'étude littéraire de Gracq éclaire par réciproque les propositions de l'analyse jungienne de la création. A ce stade, l'investigation de Jung sur la régression prend le relais de l'analyse littéraire qu'elle éclaire par ailleurs. Aux yeux de l'analyste, la sexualité archaïque où nous conduisent les désignations du texte gracquien – Méduse et le stade précépien...- est située hors de la sphère d'une réalité vécue ou vivable par le sujet. Elle peut se comprendre « comme étant la contrepartie résiduelle d'autant d'offres de

⁷³⁷ Susanne Kacirek, *Aux Origines de la théorie jungienne de la régression*, op. cit., p. 30.

⁷³⁸ *Ibid.*

structurations symboliques avortées⁷³⁹». Ce dépôt, ce limon issu d'une érosion symbolique est la part visible de la régression, de la « dynamique même du travail psychique » pour reprendre les termes de Jung.

Pour peu que ces représentations accidentelles recomposent une structure, elles offrent la possibilité d'une lecture symbolique de la dynamique psychique, lecture dont la base n'est plus la dynamique psychique elle-même, mais le système reformé par ses échecs quand la conscience tente de leur conférer une cohérence. Cette recombinaison qu'opère le récit est donc une reformulation en système cohérent d'une somme d'échecs apparemment incohérents. On peut en parler comme d'une antistrukture active, ou, si l'on veut, comme d'une forme active ou positive de la mort dans la psyché... C'est le revers indispensable de l'élan vital tel que nous le présente Bergson et le fondement du « vouloir vivre » tel que nous le présente Schopenhauer. L'effet direct de cette antistrukture psychique, qui touche par ailleurs au but du fantastique en littérature si l'on en croit Lukàcs, c'est ce que Jung nomme « la participation mystique » ;

C'est à dire des états d'âme où tout n'est qu'interprétation du psychique et du monde, aux antipodes de ce que vit l'être qui fait face aux limites de ce que lui impose la réalité⁷⁴⁰.

La mort active bien le texte dans une direction qu'elle initie originairement dans la psyché. Le dandy y est l'accident majeur de la structuration symbolique confrontée à la mort, l'épure « longue à venir » d'une mise en cohérence symbolique qui découvre, derrière l'objet obstacle, le sujet obstacle lui-même, l'être tel qu'il meurt, l'Ego tel qu'il ne subjugue pas l'univers à sa libido, ce moi qui, en fin de compte, cède la place. Le dandy, parce qu'il se représente dans sa corporéité comme sujet et obstacle, et non seulement comme objet obstacle, se pare des vertus de l'objet fétiche ; le dandy est un sujet-objet fétiche, qui vit les yeux rivés dans le regard de son propre cadavre.

Le dandy met donc en évidence un des mécanismes fondamentaux de la psyché, du lien qui s'y noue entre les modalités de la représentation du corps et l'angoisse morbide. Confrontée à « l'imprésentabilité » de la mort néant, la psyché obéit à un mouvement de réification, de parcellisation de l'infinitude. L'examen des cas d'hystérie nous permet de suivre les différentes phases de l'élaboration de l'objet fétiche, faite en réponse à l'angoisse de mort. Ce processus n'est certes pas le domaine réservé de l'hystérie, mais elle

⁷³⁹ Susanne Kacirek, *Aux Origines de la théorie jungienne de la régression*, op. cit., p. 42.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

met particulièrement en évidence les fonctions de représentation qui répondent aux angoisses morbides et qui nous intéressent précisément dans l'examen de la « thanaturgie » du dandysme, dans les objets de son esthétique, et avant tout dans sa monstration du corps. Les études de cas d'angoisse font apparaître un double niveau d'*angor*, de resserrement, qui se scinde nettement en une manifestation physique et psychologique ; le patient subit par exemple une angoisse physique d'étouffement (*angor pectoris*) et l'oppression mentale d'un resserrement de l'être par rapport au non-être des béances-orifices de son corps. Cette analyse nous intéresse parce qu'elle pose un schéma de l'élaboration défensive de la psyché que nous pouvons mettre en parallèle avec l'élaboration créatrice de la victime gracquienne.

L'androgynie du dandy, qui selon Jung correspond, dans l'activité onirique, au stade préindividuel, apparaît ici comme le revers symbolique d'un réflexe de la psyché, d'un mouvement foncier généralement manifesté dans la pathologie hystérique. Le dandy androgyne présente, jusque dans sa sexualité, les marques de l'objet fétiche partiel.

Le transfert symbolique de la fétichisation se fixe normalement sur les lignes de clivage physique, sur les orifices corporels. Pour le dandy, c'est tout son corps et sa présence même qui ont la vertu duelle du sexe médusant et du *fascinus*. Le dandy s'érige en sujet fétiche global. Gracq exprime cette sexualisation globale du corps et de ses personnages en reprenant le terme d'« aura ». L'aura est par définition, dans les sciences physiques, l'émanation d'un corps. Par extension, dans les sciences occultes, l'aura est le halo qui enveloppe le corps, visible aux seuls initiés. Le sens littéraire, récent et plus général, d'une atmosphère particulière qui entoure le personnage dérive de ses deux sens.

Chez Gracq, l'aura est affectée des marques de l'obstacle mortel. Elle a la blancheur fantomatique du linceul d'une part, et celle des langes ou de la robe d'hyménée d'autre part⁷⁴¹. Cette aura, cette émanation corporelle, exprime les pouvoirs de la fétichisation globale du corps, devenu hypercorps face au néant, à la dimension cachée de la finitude angoissante qui l'opprime. C'est tout le sens des paradoxes de l'élégance du dandy ; montrer ce que l'on dénonce, signifier autre chose que ce que l'on montre, et par l'apparence outrée, adresser l'œil à un au-delà du visible. Ce que vise l'élégance du dandy,

⁷⁴¹ Cette dernière retranspose en fait le passage du légal à l'individuel, l'individuation, l'acquisition d'une identité nouvelle se faisant par la présentation des marques de la virginité antérieure à la petite mort matrimoniale et sexuelle.

c'est l'impression de surnaturel ; mieux, ce qu'elle vise, c'est, par le surnaturel, la fétichisation, par la fascination et par la sexualisation du sujet global.

Le corps du dandy ne fait pas que tenter de déjouer l'angoisse de finitude qui l'habite ; il se fétichise globalement pour tenter une incursion, une re-présentation dans un au-delà mortel ou érotique. Par là, il anticipe une réponse régressive à l'angoisse d'infinitude. Ce travestissement fétiche s'éclaire par l'étude d'un cas de régression présenté par Pierre Solié qui en fait le type d'une disjonction de l'angoisse en deux pôles. L'angoisse en général est le produit d'un repli, d'un resserrement – une *angustia* – psychique. Ce mouvement répond à une présentation et une peur du non-être, à une angoisse de la perte d'un flux vital s'échappant par les béances et les orifices du corps. La représentation de la mort, le visage du mort, c'est de fait, comme Méduse, une monstration du flux tendu des sens, bouche et œil ouverts, versant la signification dans le néant. Pierre Solié montre que chez certains patients apparaît très nettement une dissociation de l'angoisse physique de la mort, qui se traduit par l'étouffement - l'*angor pectoris* dans le cas qu'il expose -, et de l'angoisse de mort psychologique. De fait, l'antistrukture psychique que la philosophie propose dans son abord de la mort trouve toute sa pertinence dans l'étude de ce cas. La mort est lue par le psychanalyste comme « non-Etre co-présent, consubstantiel à l'Etre, Non-Etre sans lequel l'Etre ne serait pas ⁷⁴² » :

L'angoisse révèle, en un premier temps, la finitude de l'être individuel, elle révèle, en un deuxième temps, une infinitude, non pas tant de l'Etre en soi que de son non-Etre justement⁷⁴³.

Ce pressentiment vécu de la mort est autant angoisse de « l'infra infiniment petit » que de « l'ultra infiniment grand », car « l'infinitude et l'intemporalité sont en effet en deçà et au-delà du spectre visible ⁷⁴⁴ ». Cette anticipation qui structure l'imaginaire de la mort est fondatrice évidemment de tous les dits sur l'au-delà. Elle l'est par nécessité puisque l'au-delà n'est pas. Cet *être pas* qui œuvre dans l'angoisse n'est pas radical nihilisme. Au contraire, l'être est affirmation radicale de ce non-être consubstantiel à l'Etre. Les deux temps de l'angoisse, de finitude et d'infinitude, désignent donc deux morts distinctes inscrites dans l'angoisse ; la mort trépas (mort psychologique) et la mort néant, qui est en deçà du rien des origines et au-delà de toute portée mentale. Au regard des conclusions de

⁷⁴² Pierre Solié, *Angoisse de finitude, angoisse d'infinitude, l'objet fétiche*, Cahiers de Psychologie jungienne, n° 51, 4^{ème} trimestre 1986, p. 2.

⁷⁴³ *Ibid.*

Solié sur l'étude d'un cas, il est possible de proposer l'idée non seulement d'un vitalisme actif de l'être, mais aussi d'une affirmation parallèle et continue d'un non-être actif. L'angoisse physique traduit en effet directement et somatiquement l'angoisse de finitude qui œuvre dans la sphère psychique. C'est l'angoisse de la finitude de l'être individuel. L'autre aspect de l'angoisse, c'est l'angoisse de l'infinitude du non-être. Il est logique d'y associer, comme le fait le psychanalyste, les manifestations agoraphobes d'un au-delà de l'être individuel. Il faut y adjoindre, si l'on complète cette vision en portant ses interrogations dans le temps, une destruction temporelle, un basculement de la durée dans l'instant, dans l'instantané.

Ces deux fonctionnements de l'angoisse nous permettent d'identifier les deux dimensions de l'angoisse narrative que nous avons appelée thanatomorphose du temps et de l'espace. De fait, la matérialité de ces phénomènes dans le récit gracquien dessine un au-delà actif de la mort individuelle : c'est l'au-delà qui appartient à la mort comme néant. Le paysage tout entier trame la mort individuelle. Les images transcrivent les deux dimensions, physique et transcendantale, de l'espace et du temps infinis. En les présentant sous la forme des puissances élémentaires qui font pression sur les événements du récit et l'écriture, en même temps que sur le personnage, les images sont la première cause de cette angoisse imposée au moi. C'est le *Deus absconditus* du récit et de la psyché.

Si l'élaboration du fétiche est indissociable de l'obstacle actualisé par l'angoisse, la question que la mort pose dans le texte, qui peut devenir la question foncière de la représentation et de la relation d'objet littéraire, connecte indissociablement la forme de la représentation avec l'angoisse qui oppresse la durée narrative. Le personnage du récit de mort n'est jamais un personnage neutre ; il est même plus que tout autre *en charge* de sa mort, et façonné par elle. En cela aussi, le personnage littéraire diverge théoriquement du sujet-personne réel. Tous les traits du personnage littéraire sont fonctionnalisés par la fin du récit, et guidés par son terme ; ils empruntent au vivant mais concourent à la mort. C'est en divergeant de l'infinitude des possibilités de survie, et non en convergeant vers la fin, que, dans la réalité de la sphère biologique, les traits du vivant sont gagnés par la mort. Cette différence essentielle fait du personnage littéraire un motif typique très hautement fonctionnalisé par un recentrage sur la fin ; on peut à juste titre le suspecter jouer le rôle de la présentation du fétiche.

⁷⁴⁴ Pierre Solié, *Angoisse de finitude, angoisse d'infinitude, l'objet fétiche*, op. cit., p. 3.

De fait, cette défense par la représentation est l'élaboration d'un néant qui n'est pas le néant de la mort, mais qui est, comme celui de Heidegger, un néant pour la mort, « un Rien fondant le tout auquel nous sommes renvoyés chaque fois que nous franchissons un seuil d'existence » ; « l'angoisse est toujours angoisse de mort-trépas (finitude) et de Mort-Néant (infinitude) ⁷⁴⁵ ». La psyché répond alors par un besoin de présentation sexuelle, d'obturation de la fuite (orale ou anale) du corps. C'est cette fonction d'obturation qu'assume l'objet fétiche, qui est avant tout objet symbole. A ce titre, il associe une face attractive, chargée de désir, d'amour, de vie, mais activée par une temporalité tournée vers la mort trépas, avec une face répulsive, phobique, destructrice, thanatique, tournée vers le néant, vers l'extase d'une dissolution de l'être dans une « vie éternelle », d'une métamorphose ou d'une conversion -, qui active la temporalité mystique du sacrifice.

La figure type de la face attractive est l'amour passion des amants suicidaires, que nous trouvons avec une pertinence notoire dans le couple Allan - Dolorès et dans le couple Allan - Christel, centralisé sur la personne d'Allan lui-même, fétiche dandy, séducteur de la mort. C'est Allan qui crée la temporalité de mort, qui dirige le récit vers une mort-trépas, en outrant les traits de son dandysme jusque dans l'apogée de l'amant suicidaire travesti en dandy des années 1830, un de ceux qu'on appelait les lions ou les Beaux... Allan est le Beau Ténébreux... Il séduit par sa mort, active les pulsions érotiques des personnages qui l'entourent, hommes et femmes, selon un langage qui devient, du fait de son injoignabilité et de ce que cache sa séduction, celui d'une pure fascination.

Solié observe sur ses patients que les représentations du fétiche peuvent s'élaborer autour d'un nodule Uterus-vagin (qui est le sein fétiche chez Freud), ou d'un nodule Phallus-testicules (le pénis fétiche pour Freud), avec l'appui de tous les sens, mais selon les individus, en privilégiant l'élaboration fétiche d'un sens. C'est indéniablement vers une fétichisation de la vue que nous conduit le personnage gracquien, comme nous avons pu le constater en suivant le guidage du texte dont l'écriture fascinée se recentre autour de la vue du fétiche fascinant, du *fascinus*. Le sens en est plus précis que celui de la désignation générale du phallus. Le *fascinus* est activé par l'élaboration du fétiche dans la trame du récit et il active le texte ; il est littéralement le pénis fétiche actif... Il est même *fascinus* en vertu du fait que l'élaboration fétiche n'est pas uniquement subie, mais qu'elle est au contraire

⁷⁴⁵ Pierre Solié, *Angoisse de finitude, angoisse d'infinitude, l'objet fétiche, op. cit.*, p. 12.

ouverte sur la création, par conversion du mouvement de régression. La désignation fétiche du fascinus est le maître mot qui guide la fascination...

L'autre face du symbole fétiche, la face annihilante et dissolvante est également présentée avec la même pertinence dans le texte gracquien. Mais elle n'y est pas seulement un avatar de la régression. Comme nous l'avons vu, elle correspond chez Gracq au complexe d'Empédocle, qui se manifeste sur la personne du dandy par l'affectation d'une pratique théurgique de la mort, par son travestissement en *thanaturge*. Elle se manifeste en outre dans le récit, par le style direct qui exprime la transe prophétique, ponctuellement dans les deux premiers récits, presque anecdotiquement, puis très ouvertement dans *Le Rivage des Syrtes*. C'est en outre une illustration de la course à la fin, de ce concours à la perte qui illustre la devise d'Orsenna ; *in sanguine vivo et mortuorum consilio supersum...* Car la signification active du fétiche, la « signifiante » de « l'utérus vagin » ou du « phallus testicules », est avant tout d'être porteurs de vie face à la mort⁷⁴⁶. Le projet en est bien la métamorphose historique qui réalise en terme de représentation collective, historique, la fétichisation de l'Être par sa conversion au néant...

Les deux ordres de représentation du récit gracquien répondent donc bien à une fonctionnalité de l'imaginaire centré sur la mort :

L'imaginaire, c'est confondre dans l'Être ce qui ne l'est pas : c'est confondre l'Être et le Néant. C'est donc confondre l'objet fétiche avec l'objet concret qui l'épiphänise [...] c'est confondre le dieu que je découvre en un homme avec cet homme lui-même⁷⁴⁷.

C'est la clé même du regard à rebours de l'extérieur vers l'intérieur, du vêtement à un surêtre héroïque, que vise le travestissement du dandy, et ce, de façon assez constante dans toutes les manifestations notoires de l'élégance outrée. Certes, c'est aussi un phénomène latent afférent à la *mimesis* littéraire, à la notion de personnage. Mais la sexualisation de ce même personnage, selon des modalités d'une fétichisation visuelle, qui se double des vertus d'un hypercorps de cadavre ou de dieu, d'un corps imaginé et rendu visible, élabore de fait un dandy, c'est-à-dire un type d'idéal fétiche, et au plan du récit, un héros de la mort en pied... Héros aussi au sens d'une fonction épique qu'il assume pour l'ensemble de cette société. Car le dandysme désigne aussi et met en exergue la scène sociale sur laquelle son costume se donne à voir, au moment précis de son histoire où cette société enregistre

⁷⁴⁶ Pierre Solié, *Angoisse de finitude, angouisse d'infinitude, l'objet fétiche*, op. cit., p. 11.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

les stigmates de sa fin ; le dandy est aussi une élaboration fétiche collective⁷⁴⁸. En ce sens, il est un encore héros de la modernité, comme prise en compte historique de l'angoisse du néant universel.

3.3.3. Mort et androgynie, pôles d'une participation onirique à l'histoire

La concomitance du dandysme avec l'androgynie mérite une attention toute particulière, dans le cadre d'une étude des liens tissés entre le dandy et la mort. Car ce qui noue le dandysme au thème androgyne, dans le haut patronage de l'œuvre, reste le regard créé par l'auteur, provoqué par l'œuvre elle-même, et relayé par les invectives des personnages autour du propos central de l'écrivain. Comme nous l'avons précédemment constaté, c'est vers le paradoxe du terme non signifiant que la quête et les interrogations portées par le « qui vive ? » portent notre intérêt dans l'œuvre de Gracq. Le travail imaginaire qui élabore l'image de ce terme non représentable et non représenté dans l'œuvre sinon qu'indirectement, œuvre en parallèle à un besoin cognitif. Ce double effort mental d'imagination et de connaissance use des pouvoirs d'une anticipation où le connu préside à la représentation de l'inconnu, le vu à celle de l'invisible. Il faut se figurer l'extrême effort focal, la tension ontologique induite par cette *mise au point* d'un regard portant au-delà de lui-même ses zones d'ombre.

Car c'est bien d'une incursion du regard dans l'inconnu, dans l'effort d'une mise au point optique sur cet inconnu, qu'est garant l'imaginaire de Gracq. Il n'est besoin que de lire l'interpénétration de l'être et du milieu dans les orbes du style pour un faire le constat flagrant. Ce qui se lit à l'issue de ce constat, et donc le lisible de cette œuvre, c'est un peu une descente aux enfers, l'effort de l'être qui rassemble ses visions, qui les distille pour élaborer les effets d'optique suffisants pour représenter l'image d'un très lointain, de l'autre rive, de l'autre bord de la pensée, ou même de l'autre, le double, et qui formule cette quête par le « qui vive ? ». Le cycle des trois premiers romans de Gracq réitère, restructure et ajuste cette *monstration* d'une réalité fluente où affleurent les signes d'un envers déterminant, par le fait d'une écriture toute faite de retouches, de reprises, de

⁷⁴⁸ Cette remarque vaut autant pour Aldo, que pour le dandysme particulier de Gatsby qui ne se saisit que d'éléments de la représentation collective...

superpositions – disons de mises au point –, de tentatives linguistiques. On y tente à l'évidence une mise en phase totale avec une certaine focalisation intérieure, et précisément avec ce type de focalisation qui régit les mécanismes de la rêverie.

Cette mise en phase, cette quête d'une harmonie imaginative qui se fixerait dans l'intimité d'un lieu, au creux sexualisé d'un paysage, ce Graal de l'imaginaire, c'est l'œuvre elle-même qui en devient la ligne de mire et qui en propose la seule image nette ; entre deux pôles exacts d'une réalité de l'homme lisible dans la matière dont il est issu, et d'une réalité lisible dans l'histoire qui élabore des principes autres que ceux de sa substance, c'est de cette facture, et donc de cette bipolarité qu'atteste le dandysme qui imprègne l'œuvre de Gracq. La descente aux enfers s'y fait en tenue sacrificielle et les attributs du *sarkasmos*, du *hierôn* du personnage tragique sont l'essentiel de l'aura fascinante qui le nimbe. Il faut donc les lier à cette ambiguïté foncière du dandy qui a déjà été évoquée par Michel Murat à propos d'Allan :

Allan : indifférent (mais non insensible), il attire également hommes et femmes [...] Le type idéal des premiers romans est angélique, presque androgyne, et empreint d'une « chasteté sauvage »⁷⁴⁹.

En outre, la représentation littéraire met à plat les mécanismes psychiques par lesquels l'imaginaire élabore cet échange entre les termes identifiés d'une réalité diffuse. L'androgyne apparaît ici comme une synthèse visuelle des résultats de cette présentation de la psyché au néant. Il est individuel, et l'androgyne, introduit vivant dans un ordre invisible, devient pour les êtres réels « un fantôme » en gestation, l'image embryonnaire de l'au-delà récessif répondant à l'obstacle mortel. C'est ce à quoi correspondent les occurrences du fantôme dans *Un Beau ténébreux* et *Le Rivage des Syrtes* :

Ah ! je voudrais par quelque pouvoir de conjuration que lui aussi m'endorme avec lui pour toujours, me fasse mourir à ce monde de fantômes, et, couchés côte à côte dans la barque funèbre, glisser enfin morts au monde, vers ce pays inconnu dont une malédiction l'exile et que tout lui rappelle. [...] Auprès de lui, très vite, on se déprend de tout, comme font les vieillards à l'approche de la mort. Ce qu'il y a de douceur en lui, de connivence amicale, secrète, pour qu'elle se prodigue enfin, il faudrait imaginer ces paupières aimées qu'une main clôt sur la mort, le rudolement animal, l'autorité clémente des doigts de femme dans la toilette funèbre, les mains qu'on croise sur le drap avec un sourire mystérieux. (*UBT*, p. 203-204)

il n'est pas besoin de beaucoup d'imagination pour se croire dans quelque rendez-vous de fantômes. (*UBT*, p. 233)

⁷⁴⁹ Michel Murat, *Julien Gracq*, Paris, Belfond, coll. « les dossiers Belfond », 1991, p. 64.

Mes pieds légers et assourdis erraient dans les couloirs à la manière des fantômes dont le pas, à la fois hésitant et guidé, réapprend un chemin ; je bougeais en elle comme une faible vie, et pourtant rayonnante soudain comme ces lumières prises dans un jeu de glaces dont le pouvoir coïncide tout à coup avec un mystérieux foyer. (*Rds*, p. 35)

L'effort optique de cette focalisation est une constante qui accompagne le mouvement récessif : dans l'espace central, l'énergie psychique transite du moi vers un objet haussé à la valeur de symbole, et qui devient par l'introduction à un autre ordre qu'il propose, un merveilleux trou de serrure, le foyer optique de la scène ;

Il me semblait soudain que l'énergie qui désertait mon esprit dissocié venait recharger ces contours indécis et - me fermant à leur signification banale - m'ouvrait doucement à leur envoûtement d'hiéroglyphes, dénouait une à une les résistances conjurées contre une énigmatique injonction. Je glissai peu à peu dans un sommeil peuplé de mauvais songes, et, à demi conscient encore, j'entendis une horloge tout à coup sonner dix heures dans la forteresse endormie. (*Rds*, p. 77)

C'est par l'introduction du regard dans cette enclave visuelle que commence la rêverie, forme de *gnosis* supérieure. Le procédé ne diffère pas sur ce point de la méthode de la rêverie proposée par Rousseau qui consiste en une extase méditative chargée d'un fort sens de révélation philosophique à échelle macrocosmique :

La terre offre à l'homme dans l'harmonie des trois règnes un spectacle plein de vie, d'intérêt et de charme, le seul spectacle au monde dont ses yeux et son cœur ne se lassent jamais. Plus un contemplateur a l'âme sensible, plus il se livre aux extases qu'excite en lui cet accord. Une rêverie douce et profonde s'empare alors de ses sens, et il se perd avec une délicieuse ivresse dans l'immensité de ce beau système avec lequel il se sent identifié⁷⁵⁰.

Dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, l'événement est situé précisément dans le temps et dans l'espace. Rousseau ancre le début de la rêverie dans le réel. Ce qui déclenche la rêverie est un déplacement spatial, une promenade où aucun autre motif n'est invoqué que le divertissement. L'attention se fixe alors sur des détails visuels précis qui amusent l'auteur, le détachent de la réalité. Puis la raison s'estompe, pour laisser place à une vision d'ensemble, dans l'élan d'un élargissement spatial vers le paysage riche d'émotion et de signification sensible. C'est seulement à ce point du texte, après la « méditation » que les métaphores deviennent personnifiantes. Ces métaphores sont le procédé rhétorique de l'identification de Rousseau à la nature. La rêverie, extase passagère et vécue, *survient* chez Rousseau, et devient l'effet que tente de rendre son travail littéraire.

⁷⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier, « classiques », 1960, p. 90.

Dans le mode de méta-connaissance offert ouvert par les possibilités de la rêverie, la régression passive, cause de l'androgynie dans l'œuvre de Gracq, laisse place à une régression active et créatrice qui ajoute aux personnages les traits d'un dandysme délibéré. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il utilise les effets d'une régression rapportée sur les signes extérieurs et sur une prise en main de leur représentation, « une scène lourde de sens se jouait à travers ma rêverie, où j'avais l'impression troublante qu'il était de quelque manière décidé de moi » (*Rds*, p. 75) :

Il eût été de toute importance de disposer maintenant mon oreille aux suggestions profondes, presque hypnotiques, d'un certain timbre. (*Rds*, p. 136)

Car il ne faut pas dissocier le mode d'apprentissage, la *gnosis* que tente le personnage, de la praxis qu'il en fait découler. Il n'y a en un mot pas de gratuité esthétique derrière l'extrême gratuité revendiquée par le dandy. Cela a aussi un rapport avec la lecture et c'est en rapport avec la mort qu'on a déjà évoqué la finalité esthétique du roman gracquien :

Gracq vise en dernière instance une érotique de la lecture, qui fonde le sentiment esthétique. Cette conception héritée de Breton, et innervée en profondeur par la psychanalyse, se démarque du positivisme et des options scientistes dont reste empreinte l'« esthétique de la réception », qui conçoit la communication littéraire sur la base des théories de l'information. Sur ce point comme sur d'autres, Gracq semble se situer à la jonction du surréalisme et de la phénoménologie, dont les apports se contestent mais s'intègrent dans une configuration originale⁷⁵¹.

L'accentuation délibérée de l'érotisme que pratique Gracq ramène au rêve qui apparaît comme un des buts de l'écriture. Gracq rejoint effectivement là une visée surréaliste. Il y a en effet une « brèche ouverte » dans les « songes », brèche dont la localisation éclaire l'axiologie centrale de la topographie gracquienne. On peut en suivre les sinueux lacis dans les lézardes qui dessinent le paysage et, à travers lui, le trajet et le mécanisme des songes. Là se trouve la revendication littéraire, l'appel à l'instinct caché dans la peur, dans l'angoisse, dans la fascination du lecteur. La prise à partie du « nous » qui l'englobe avec l'écrivain lui propose d'ailleurs cette intimité avec l'âme de l'écrit, avec le cœur battant de la création :

L'expression fascinante que donne aux traits la vie ramassée sur une interrogation organique profonde : celle du médecin dans l'auscultation, de la femme épiant sa grossesse, de l'animal apeuré qui couve au fond de sa nuit chaude l'annonce obscure d'un typhon ou d'un raz de marée. Le sentiment nous est rendu, devant cette tension presque interdite, qu'il entre alors dans l'acte même de dévisager quelque chose de sacrilège : un instinct nous

⁷⁵¹ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 99.

avertit que l'esprit qui se terre là devant nous à chaque seconde plus profondément s'approche trop dangereusement près de certains centres interdits où quelque chose bouge... (Rds, p. 122)

La dissolution du modèle de la psyché collective dans le particulier, qui ne se représente que par le symbole, aboutit logiquement à la dissolution du temps comme élaboration et donnée collective, comme paramètre principal d'un passage à l'histoire. Cela semble particulièrement évident dans *le Rivage des Syrtes*, dont le sujet principal est l'échange possible entre l'action individuelle et la dimension collective de l'histoire au sens large. Orsenna est le premier symbole de cet échange entre les principes de l'individu et de l'histoire. Elle contient en germe à la fois une fécondation, un achèvement du processus historique, et une mort qui apparaît comme le moyen de cet achèvement. Orsenna associe ainsi deux aspects psychologiques fondamentaux de la mère, nourricière et castratrice.

Elle est d'abord la terre féconde dans une dimension cosmologique. Aldo, par delà sa conscience, est instinctivement, vitalement attiré vers Vanessa en même temps que vers Orsenna. Ce qu'il découvre derrière Vanessa, ce n'est somme toute que le sens même d'Orsenna. Vanessa le guide vers les lieux interdits, les lieux où la présence même d'Aldo sera un déclencheur historique, ces lieux qu'il quête indistinctement. Or, le lieu de la quête est baigné des sécrétions cosmologiques de la matrice terrestre ; nous sommes dans le temps élémentaire et protohistorique des ères géologiques, un temps très lié à la mort dans le texte de Gracq :

Même en symbole, Orsenna continuait à fabriquer de la terre de cimetière. (Rds, p. 67)

Le cimetière s'élevait sur une éminence qui dominait la mer... Une nausée serrait le cœur devant ce vide administré, où l'idée même de la mort eût fait surgir quelque chose de trop vivant ; on sentait que trois siècles de corvées anonymes s'étaient relayés, absorbés à leur tour dans l'anonymat des sables, pour égaliser là le lieu du parfait effacement. (Rds, p. 65)

Mère, Orsenna est donc aussi vampirique. Dans le texte, c'est encore une plante carnivore, une fleur dans le jardin du Graal qui pousse sur les *tumuli* des cimetières :

La ville vorace se maintenait à fleur du sol à la cime vertigineuse d'un jardin de monstres, d'une charpente d'ossements rabotés vifs. Elle était, elle durait, une mince membrane vive tout entière devenue folle, tout entière en proie à une nécrose géante, usant jusqu'à la dernière goutte de ses humeurs à sécréter de l'os, à étirer sous terre dans une verticale de cauchemar une de ces formidables carcasses que couchent à plat les ères géologiques. (Rds, p. 65-66)

C'est dans le cadre de cette lecture qu'il faut rappeler la devise d'Orsenna, double avatar du « sens de la terre » nietzschéen ou du « Vouloir-vivre » schopenhauerien. Gracq le fait d'ailleurs dans ce contexte :

La marque sobre et orgueilleuse de la ville éclatait sur ce mur nu qui portait seulement, fascinant le regard comme l'œil d'une cible, les armes d'Orsenna et l'étrange devise où se pétrifiait son génie sans âge : *In sanguine vivo et mortuorum consilio supersum.* (Rds, p. 66)

Orsenna est le lieu idéal d'une aventure moderne, de la confrontation de l'individu avec l'histoire ; elle est la matrice de nouveaux héros, les grands officiants de l'ultime moment.

3.3.4. La thanatomorphose du temps et l'aporie temporelle de l'instant mortel

Dans *le Roi se meurt*, de Ionesco, le temps du mourir, qui est celui qu'il reste à vivre pour le Roi, est précisément le temps de la durée du spectacle. Gilles Ernst insiste sur ce recouvrement temporel dans la préface⁷⁵², car la pièce joue effectivement sur une adéquation de la durée dramatique et de la durée du spectacle, qui deviennent le temps du mourir. Or, ce temps est obtenu par expansion de l'instant. Comme le dit Gilles Ernst, le Roi « est sur le point de mourir. Ce point est la durée du spectacle qui couvre environ une heure trente⁷⁵³ ». Or, avant le premier tiers de la pièce, un compte à rebours commence qui annonce, précisément qu'il ne reste au Roi que vingt-cinq minutes à vivre. Ces vingt-cinq minutes deviennent environ une heure dans la durée du spectacle... La diffraction temporelle est bien ici produite par la résistance du Roi à ce temps fatal, qu'il tente de retenir : « Que le temps retourne sur ses pas⁷⁵⁴ », et que, de fait, il retient en exerçant son privilège de parole, en ordonnant jusqu'au bout son monde contre sa mort. Ce phénomène dramatique se retrouve en fait parallèlement dans la fiction, mais il ne joue plus sur les mêmes recouvrements temporels. Le temps de la résistance au mourir n'est plus celui d'une durée prolongée... Car dans le roman, la durée est infiniment extensive. Il joue à

⁷⁵² Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », n° 42, 1997, édition présentée, établie et annotée par Gilles Ernst, p. XX.

⁷⁵³ *Ibid.*

⁷⁵⁴ Gilles Ernst nous rappelle que cette injonction est faite par Faust, dans la scène du pacte, et qu'elle fait aussi penser au *Lac* de Lamartine. On pourra aussi penser à *la Chanson de Roland*, où Charlemagne fait injonction au temps de s'arrêter pour poursuivre ses adversaires et venger son neveu. Ici, elle réactualise le temps arrêté par Josué dans la Bible, pour achever sa victoire. (*Ibid.*, p. 164, note 2)

l'inverse sur une décomposition de la durée contaminée par la mort, une *thanatomorphose* du temps. On peut précisément l'observer dans le récit de mort gracquien, car le temps est atteint de la même contagion de néant que l'espace organisé autour d'une centralité de l'interdit, associée à la castration.

Bernard Vouilloux a déjà insisté sur la dimension germinative du temps gracquien :

Ainsi, et de manière congruente, la fonction de l'argument narratif (raconter l'expédition qui résume toutes les autres) était-elle d'établir une transition entre un passé somatique révolu et un passé germinatif tendu vers l'avenir, sorte de futur dans le passé, détenu par une « mémoire en nous plus haute » (*Lea*, p. 59), passé plus présent que le premier, et prédisant tout entier le devenir ultérieur, de la même façon que « quelques lieux portent d'avance les couleurs de notre vie » (*Ele*, p. 10)⁷⁵⁵.

Même pour conclure comme lui que « *la Forme d'une ville* déploie le temps infiniment réversible du temps germinatif, dans un geste somptueux qui n'est ni de désignation ni de dérobage, ne déniait pas la mort, mais s'en déliant – lui adressant, telle quelle, un non-lieu.⁷⁵⁶ » il faut passer au plan du lu, en prenant quelques risques, car Gracq reste sur sa réserve relativement à cet aparté de la mort que pourrait faire la littérature. Selon Vouilloux, l'écriture de Gracq aboutirait donc à une mise à part de la mort. Or, la mort n'est pas seulement présente dans les images du texte, que ces images en soient la part iconographique ou le résultat psychologique, comme pour la Méduse et l'androgynie. Elle est aussi présente par la structuration de l'espace textuel et du temps dans une dimension qui n'est pas germinative mais fatale, et qui n'est pas non plus réversible, mais qui est simplement une thanatomorphose du texte vivant, de l'organisme qu'il constitue pour reprendre les mots de Gracq.

Au premier niveau, le trouble morbide ou érotique provoqué par Allan entraîne une décomposition et une cessation de l'écriture, normalement continue et régulière, du journal. Il semble difficile de dissocier cette activité discontinue de la thanatomorphose du temps exprimé très directement dans le texte.

Dans *Au Château d'Argol*, elle se concrétise par une décomposition du temps linéaire qui est l'effet d'« une horloge tournant à vide au-delà du temps » (*ACA*, p. 109), d'un « sablier horrible du temps » (*ACA*, p. 49), qui « étrangement » contamine de sa couleur la chevelure d'Albert, et qui se fait entendre dans la chapelle pour ponctuer un sentiment

⁷⁵⁵ Bernard Vouilloux, *Gracq autographe*, Paris, Corti, 1989, p. 66.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 67.

d' « inexorable fatalité » (*ACA*, p. 64), une « horloge, seconde après seconde » qui emporte « les lambeaux d'un temps comme chargé [...] d'une plus riche substance et frappé d'un caractère entre tous irrémédiable » (*ACA*, p. 66). C'est véritablement un « temps vide et purement fantastique » (*ACA*, p. 82) que cadencent les engrenages implacables de l'horloge. Le temps est ouvertement thanatique ; il paraît distrait de l'écoulement de tout phénomène vital. Ce temps apocalyptique a les vertus du sacré car il annonce une *parousia*, une fin des temps, une présence et une Apocalypse ; « les jours de la fin » (*ACA*, p. 119) étaient maintenant proches. Pour finir, c'est encore l'horlogerie infernale qui signe de ses trois coups l'avènement de la mort, quand la clepsydre de Neptune a fini d'égrainer tout son sable, ce « liquide de mort » (*ACA*, p. 179). Alors survient l'événement textuel, le non-événement du réel, qui tisse ensemble les réseaux de signification ; la mort !

Le même merveilleux d'un temps non linéaire se fait sentir dans *Un Beau ténébreux*. Car, dans la chambre d'Allan, le temps « pèse sur les épaules » (*UBT*, p. 183). Et ce temps, c'est le temps tragique, « irréparable » (*UBT*, p. 185), le temps du sablier que met en branle l'écriture, tirée vers un présent rédactionnel qui outrepassa l'action du roman, en convergeant vers son issue fatale, la mort d'Allan ; c'est un temps destinal, prophétique, un temps proprement humain, un temps signifiant où l'ultime décision est celle d'un vouloir universel exprimé inconsciemment, un Vouloir qui surpasse les vouloirs individuels. Allan en émet très clairement l'idée :

L'homme ne se sent vraiment homme, vraiment libre, que dans ces rares instants de la vie qui lui semblent avoir pu être l'objet de prophéties. (*UBT*, p. 166)

La ligne continue de chances qui me soutient, qui me traverse, me dessine, m'empale et m'écrit un jour à mon insu, après dissolution de mes *vouloirs* fragiles, aussi différent, aussi insoupçonnable de mon moi volontaire que l'est d'un corps vivant son squelette, son *test*, son témoignage [...] tel que je suis, tel que j'aurais été pour toujours. Si vous voulez, non pas de ma conduite mais de ma *trajectoire* sur cette terre. (*UBT*, p. 165)

Par ailleurs, cette ligne de vie, cette chronologie chthonienne est placée sous un signe lunaire omniprésent ; elle bat des palpitations de « secondes inégales » (*UBT*, p. 210). C'est seulement quand le travail de la mort a commencé à se faire, après qu'Allan a bu la ciguë, que s'écoule à nouveau un temps régulier ponctué par l'horloge :

Le bruit calme des vagues montantes entrait par les fenêtres. A perte de vue, les arbres du parc se givraient de la lumière de la pleine lune. Au cœur de la pièce obscure, la pendule battait des secondes égales, familières. De nouveau il entendit la porte s'ouvrir, et, calme, du fond de la chambre, il vit venir à lui sa dernière heure. (*UBT*, p. 219)

On peut observer le même phénomène de décomposition de la durée dans *le Rivage des Syrtes* où les principes du temps sont d'abord séparés :

Le lapement insensible et le minuscule gargouillis dans les creux de roche de la marée montante, donnaient à l'écoulement du temps, par leurs longs intervalles suspendus et leurs soudaines reprises, une incertitude flottante coupée de rapides sommeils, comme si la conscience légère qui venait affleurer en nous par instants eût puisé dans cette émergence même le minime surcroît de poids qui la replongeait aussitôt dans un court évanouissement. (*Rds*, p. 147)

Son lever d'astre sur l'horizon – le volcan Tängri - ne parlait pas de la terre, mais plutôt d'un soleil de minuit, de l'évolution d'une orbite calme qui l'eût ramenée à l'heure dite des profondeurs lavées à l'affleurement fatidique de la mer. Il était là. Sa lumière froide rayonnait comme une source de silence, comme une virginité déserte et étoilée. [...] Nous demeurâmes longtemps sans mot dire dans l'obscurité devenue profonde, les yeux fixés sur lamer. Le sentiment du temps s'envolait pour moi. La lumière de la lune tirait vaguement de l'ombre la cime énigmatique pour l'y replonger aussitôt, la faisait palpiter irrésolument sur la mer effacée ; nos yeux fascinés s'épuisaient à suivre le déploiement de ces phases mourantes... (*Rds*, p. 150)

Ils sont ensuite élaborés en un temps épaissi, sorte de distillat, de concentré liquoreux :

On sentait que dans sa distillation subtile le temps - un temps qui au lieu de se dévorer semblait ici se décanter et s'épaissir comme la lie d'un vin vieux... (*Rds*, p. 300)

Gracq nous suggère que cette représentation suspensive et condensatrice du temps est un procédé conscient, car il la commente de façon très explicite à travers les commentaires métatextuels du narrateur. Il s'agit encore une fois d'une psyché de la rêverie, qui commence par une impression générale, très floue et indistincte, liée à une perception macrocosmique :

A cette heure avancée du jour, dans cette arrière-saison perdue, dans ce grand corps vidé avec l'été de son sang et de son tumulte, un air plus fin, comme un cristal clair, accueillait des vibrations plus ténues, plus confuses... (*UBT*, p. 225)

A ce point du texte, un glissement perceptif et donc descriptif s'opère inconsciemment vers une perception de détail, microcosmique :

... les plus légers bruits prenant leurs aises – froissement d'une feuille, déferlement lointain d'une vague, analysé, décomposé en un miracle de ralenti par une ligne inégale d'écueils obliques, vent léger, insistant comme la passée d'une main, dans les arbres du parc –

Seuil de la rêverie, l'attention continue à se concentrer, pour aboutir à une perception condensatrice. Cet effet figeant, parce qu'il est conscient – ou préconscient -, engendre un très net sentiment d'insolite, qui se diffuse sur la perception de l'espace. Mais c'est le

temps qui en est le premier affecté. Il subit une altération dans sa continuité. C'est de fait, ce redressement du temps figé qui est la véritable entrée dans le fantastique, mais plus largement dans le monde poétique ouvert par la rêverie. Or, l'objet type qui engendre ce coup d'arrêt imaginaire est tout désigné par nature ; c'est la mort.

Depuis que le critère formel de la versification a cessé de catégoriser les œuvres, il est très ardu de définir la poésie. Entre autres définitions celle que Bachelard proposait dans un texte théorique de 1939 se fonde sur une analyse de la temporalité :

En tout vrai poème, on peut trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure, d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement [...] D'où un paradoxe qu'il faut énoncer clairement ; alors que le temps de la prosodie est horizontal, le temps de la poésie est vertical⁷⁵⁷.

Au point de vue sémantique, ce redressement du sens dans la poésie résulte du même procédé qui fige et redresse la pensée dans son vis-à-vis avec la mort. La difficulté mentale, l'impossibilité qu'il y a à résoudre le passage de l'être du vivant, à « l'avoir été » du trépassé, offre un paradoxe dialogique que Jankélévitch a résumé dans sa célèbre formule : « La mort joue à cache-cache avec la conscience ; où je suis la mort n'est pas, et quand la mort est là, c'est moi qui n'y suis plus⁷⁵⁸. » La difficulté que pose cette formule est celle de l'impossibilité de concevoir un clivage temporel, un instant, où les deux entités mort et vie seraient en présence. Cependant il y a forcément un instant de passage de l'état antécédent de la vie à l'état subséquent de la mort. La seule solution qui s'impose à l'esprit est de faire de l'instant une entité temporelle infinitésimale car « la mort pour qui on réalise le sérieux trouve son point d'intersection dans l'espace et dans le temps. La mort est un événement qui a lieu. »⁷⁵⁹

La solution consiste alors à adopter, comme l'a fait Bachelard, la conception Rounpennienne de l'instant, c'est-à-dire de l'instant comme unité de la durée sans durée propre et néanmoins seule réalité du temps⁷⁶⁰. L'indice le plus lisible de la mort est sous ce rapport la pression qu'elle exerce sur la perception du temps pour aboutir à un temps poétique ou à un instant infinitésimal.

⁷⁵⁷ In *Instant poétique et instant métaphysique*, revue « Messages : métaphysique et poésie », n° 2, Paris, 1939.

Rédition dans *l'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, coll. philo, 1992, pp. 101-107.

⁷⁵⁸ Vladimir Jankélévitch, *La mort*, op. cit., p. 34.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 22. La formule serait d'Epicure.

⁷⁶⁰ Gaston Bachelard, *l'Intuition de l'instant*, op. cit., p. 25.

Le phénomène n'est de surcroît pas seulement manifesté chez Gracq. Dans *Les Feuillettes d'Hypnos* de René Char, comme chez Gracq, ce n'est plus le désir amoureux mais la mort qui resserre le temps. C'est ce temps où « l'homme agonise⁷⁶¹ », « la seconde où la mort est la plus violente⁷⁶² ». Ce temps est un temps à l' « allaitement très spécial, qui accélère la prospérité des canailles qui franchissent en se jouant les barrages dressés autrefois par la société contre elles⁷⁶³ ». Et Char interroge : « La même mécanique qui les stimule les brisera-t-elle en se brisant, lorsque ses provisions hideuses seront épuisées⁷⁶⁴? ». Conformément à ce que dit Bachelard, cette réaction se traduit aussi chez Char par une verticalisation de la durée dans l'action qui vise l'instant et l'acte purs. L'homme est alors parfaitement défini, il n'y a plus entre lui et la réalité « d'épaisseur triste ». Ainsi le poète conseille d' « entrouvrir⁷⁶⁵ » le temps, de le creuser :

... Je suis homme de berges - creusement et inflammation...⁷⁶⁶

L'heure la plus droite c'est lorsque l'immonde jaillit de sa rétive dureté et transpose ta solitude⁷⁶⁷.

Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse, oblige-toi à tournoyer⁷⁶⁸.

Le poème est ascension furieuse ; la poésie le jeu des berges arides⁷⁶⁹.

Voici l'époque où le poète sent se dresser en lui cette méridienne force d'ascension⁷⁷⁰.

L'idéal de ce temps, c'est l'instant habitable, obtenu par une formidable constriction du temps qui aboutit à une essence, la poésie. Elle est faite de mots essentiels, l'homme se voyant vivre éternellement en leur cristal. Le mouvement est donc double ; contraction, puis extension du temps pour atteindre, et remplir ensuite, l'infime durée d'un instant.

L'instant poétique ainsi fondé est par essence atemporel, et sa modalité d'expression dans le texte est l'intemporalité d'un présent éternel qui transpose les sensations

⁷⁶¹ René Char, *les Feuillettes d'Hypnos*, in *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », Fr. 36.

⁷⁶² *Ibid.*, fr. 90.

⁷⁶³ *Ibid.*, fr. 29.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ Expression de Jean Claude Mathieu, in *René Char en ses poèmes, La poésie de René Char ou le sel et la splendeur*, tome II - *Poésie et Résistance*, Paris, José Corti, 1988, p. 234.

⁷⁶⁶ René Char, *les Feuillettes d'Hypnos*, in *Fureur et mystère*, op. cit., fr. 74.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, fr. 191.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, fr. 212.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, fr. 56.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, fr. 162.

propulsives du bonheur, au mépris du passé et des êtres qui les ont connues. C'est à proprement parler le temps de la rêverie telle qu'elle est disséquée par Rousseau dans *les Rêveries du promeneur solitaire*, et tel qu'il apparaît dans la rêverie gracquienne. Le travail du temps de la rêverie apparaît donc logiquement ici comme celui d'une lente agonie, de signes qui

appelaient soudain à eux une attention anormale, adhérente, un affinement maladif de l'ouïe, fuyaient d'instant en instant, comme le mourant, la mort de soupir en soupir inégal, le silence imminent à travers d'exténuants, d'irrespirables intervalles. (*UBT*, p. 225)

L'effet produit en est une pression psychique identique aux clichés que la mémoire fait déferler dans l'esprit du mourant, vraisemblablement sous l'effet d'hormones sécrétées par le cerveau pour déjouer la certitude du non-sens qu'impose la conscience d'une néantisation imminente. Or ce type d'associations, par juxtaposition de plans est précisément métaphorique⁷⁷¹.

D'autres symptômes de cette psyché de la rêverie sur le cadavre se signalent d'ailleurs dans *Un Beau ténébreux*. La castration est de fait le danger thanatique élémentaire qui habite le texte dès les premières pages. La mer, vampirique, « le suçoir des flots » (*UBT*, p. 47), est une « langue noire », la langue d'un « fourmilier ». La personnification animale de l'élément participe ici d'une inversion castratrice où l'homme apparaît, dans le champ lexical de ces images, comme le microcosme, « la fourmi » (*UBT*, pp. 15-16 § 19), emporté par la dérive mortelle du macrocosme des éléments. La triple prédation des dunes, de la mer et de la lune est systématiquement connexe à un Eros féminin, un Eros mortifère ; celui de Méduse. L'espace central, qu'il faut forcer et voir, est d'ailleurs féminin ; c'est même le sexe d'une femme et c'est de surcroît la vraie destination du voyage des explorateurs, le mystère du monde ;

La terre gardait son mystère, mais ce mystère pouvait être forcé, comme on force une femme, d'une façon toute autre que métaphysique. Il y avait un paradis terrestre mais non pas taillé dans l'étoffe molle de la rêverie, mais non pas viande creuse de symbole, - mais au contraire avec ses feuilles vertes de vrais arbres, le délice rafraîchissant de ses vraies

⁷⁷¹ Autre rêverie typique, les excursions de Christel et Allan ; « nous nous étendons sur l'herbe, et très vite nous ne trouvons plus rien à nous dire - qu'à regarder, la face contre le ciel, les tâches lumineuses bouger entre les branches. » (*UBT*, p. 142)

L'effet des taches lumineuses qui bougent est ici typiquement un effet métonymique de la rêverie. En outre : « Là, pour nous, le temps ne passe pas comme ailleurs, mais plutôt se fige. »

C'est ensuite l'espace métaphorique d'un « sous bois lunaire en plein midi », ou l'espace transposé d'un tableau de Botticelli. La rêverie accède par l'image, à une temporalité mémorielle, totalement arrêtée dans l'image.

eaux et logé, comme au creux d'une aisselle, à la flexion d'une aine, dans un repli ineffable du monde vierge. Le mystère du monde était en lui caché, mais non plus symboliquement, mais caché non autrement que le sexe dans une femme ; et comme l'amant guidé par la certitude charnelle de son désir, le but inavoué des grands explorateurs [...] n'était peut-être autre que la possession solitaire et enivrée de la planète. (*UBT*, p. 71-72)

La côte, le rivage et les plages sont d'ailleurs des espaces érotisés, et ce dans toute l'œuvre de Gracq où ils signalent leurs occurrences :

La terre ici aborde la mer avec plus de décence qu'ailleurs, sans arbres, sans cette parure un peu folle des riches campagnes, - comme deux beaux corps se mettent nus à l'approche de l'amour⁷⁷².

La sacralité qu'élève la flamme de la chapelle, le mystère qu'elle infuse dans les ténèbres, est un Eros au cœur noir, « un ventre de femme » (*UBT*, p. 89). L'induction phallique de la flamme est ici inversée. Cette flamme est plutôt le sexe de la mère que le phallus. Elle fascine et castré le regard qu'elle introduit vers le néant (son introduction est phallique), exactement comme Méduse.

Nous y lisons également l'inversion, ou l'annulation, la neutralisation sexuelle qui fait d'Allan le personnage médusant, le mort vivant, le « fantôme » (*UBT*, p. 186), celui au doigt duquel est passé l'anneau de Gygès, et sur le dos duquel pèse le manteau de Persée, un ange. Tous ces pouvoirs du neutre, l'ubiquité, la castration des corps, la réulsion du temps, c'est bien cela le dandysme par lequel il fascine. L'absolue maîtrise et les pouvoirs d'Allan, l'androgynie ou la bisexualité de la séduction qu'il opère, tout ce qui outre son dandysme, c'est un certain art du paradoxe. La parole, la pulsion et l'acte d'Allan sont littéralement et foncièrement para-doxaux parce qu'ils visent l'expression de ce qui ne peut ni se connaître ni se dire, ce qui est en marge de la doctrine et de toute connaissance profane...

A la fascination, au magnétisme castrateur de l'Eros régressif d'Allan, le texte oppose comme un révélateur, un Eros évolutif largement servi par le personnage d'Irène. La fonction narratologique de ce personnage est très largement oppositionnelle ; elle n'est en fait précisément que le révélateur de la pulsion vitale qui subjugue les autres personnages, une pulsion animale (*UBT*, p. 184) ; elle est « la femme » par excellence, porteuse de

⁷⁷² (*Ubt*, p. 101) - C'est sans doute l'attrait pour cette excitation sensuelle apprise lors des promenades autour de Saint Florent, ou bord de l'Erdre, ou encore dans sur le rivage breton, qui rend Gracq si peu sensible aux plaines fluviales de Provence, et plus encore, aux rivages méditerranéens, qui sont plus volontiers des zones transitoires de paludes et qui jamais ne représentent ce contact franc entre deux corps nus.

« toutes les ornières de son sexe », vectrice d'un « désir sans nuance » (182), qui appelle une « caresse sommaire » (*UBT*, p. 31) :

Elle l'attira contre lui sur le divan, froissant doucement ses seins contre sa poitrine. Sous son loup noir, avec une immobilité sauvage, une goutte faible de lumière liquide à ses lèvres noires, elle penchait son visage sur lui avec une lenteur de somnambule. Jacques sentit bondir en lui un flot de désir brutal.

« ... Embrasse-moi. »

Il fondit, enveloppé dans une chaleur mouillée, comblante. (*UBT*, p. 184)

Sa fécondité devient le motif de la captation affective qu'elle exerce sur Henri par l'enfant qu'elle porte. Alors qu'elle lui annonce sa grossesse, sur son visage apparaissent les stigmates de l'exophtalmie médusée. Henri dévisage alors la mère, celle qui en appelle aux autres mères, celle qui a écrit à la mère de Christel pour l'appeler à la rescousse :

« Henri,... tu ne peux pas comprendre... Henri, j'étais folle... Je ne t'ai pas dit... Nous allons avoir un enfant...

- Un enfant... »

Il fixait, stupide, cette nuque ployée, ce visage si vivant, tout chaud, aveuglé de larmes – les yeux agrandis d'étonnement et de peur. (*UBT*, p. 196)

C'est le plus haut degré du pôle libidinal castrateur, celui de la séparation du phallus, de sa perte visuelle définitive, du rapt de la récupération des représentations de la libido par les instances plus profondes du *sôma*, de la perte du phallus dans le ventre de la mère... Irène est Salomé, la décollatrice ! (*UBT*, p. 182) Obstacle à une *gnosis* qu'Allan oriente sur la mort, Irène est bien la séductrice par excellence, celle qui fait rempart de son corps, de son sexe même, face à l'Eros d'Allan. Le revers érotique dont Allan révèle les pouvoirs, est un Eros non pas tendu vers un accomplissement du vouloir vivre, comme celui d'Irène, mais révélateur d'une terrible « *epignosis* » du vivant, ou même, de la négativité sur laquelle s'appuie le vouloir vivre... Les moyens de cette quête de la *paradoxa*, de l'*epignosis*, ne sont pas ceux de la raison.

3.4. Mort et connaissance chez Julien Gracq

3.4.1. Une théurgie profane comme idéal de la connaissance fondamentale

A bien des égards, l'attitude des adjuvants à l'égard d'Allan fonde une hiérarchie, une hiérarchie où le dandysme apparaît comme le couronnement de *l'arbiter elegantiarum*, le prince des élégants, le Beau Ténébreux. Cette hiérarchie est très concrètement associée à un privilège de l'approche de la personne d'Allan, comme le lien consanguin autorise l'accès au cadavre. Les souvenirs de Gregory font remonter l'existence de cette hiérarchie naturelle à l'enfance d'Allan. Ce microcosme d'ordre social reproduit en fait une gradation où la connaissance est substituée à l'élégance.

Sur le modèle plotinien, l'accession au principe de l'être et de sa fin que scrute Allan dans le regard du cadavre, se fait après un retournement sur soi, que le philosophe appelle *conversion*, par une accession graduelle. Cette accession quitte les sphères ontologiques de l'être physique, charnel et sexuel, et, tendant vers son essence, entame une ascension angélique vers son principe. Christel, le symétrique opposé d'Irène qui veut tendre et est fascinée par *l'epignosis*, c'est-à-dire la vérité la plus profonde que suggère la présence énigmatique d'Allan, y gagne ses attributs angéliques. En tant qu'elle se la représente, cette vérité n'est pour elle qu'une connaissance idéale, ou un idéal de connaissance, l'effet solutionnable de son attrait pour Allan. La lecture fait passer ce propos du plan de la libido à celui de l'intellect ; c'est pourquoi nous parlerons d'*epignosis*, de connaissance centrale, globale, au sens où l'évangile l'emploie, d'une connaissance de l'âme, axée sur le nœud métaphysique de toute connaissance.

Le propos en apparaît graduellement dans *Un Beau ténébreux* après que Christel ait rêvé de sa propre mort dans les bras d'Allan (*UBT*, p. 143). Elle entame une ascension vers Allan qui la déssexualise. Elle n'est pas seulement marquée des signes d'un Eros inopérant, de la lumière angélique de ses robes blanches ; c'est « une sphinge » (*UBT*, p. 31) dans le regard d'Irène, une castratrice asexuée. Henri qui semble lui aussi vouloir se convertir à Allan, quitte femme et enfant, et, comme dans l'évangile, part à sa suite de « celui qui est

venu comme sur des nuées », lui aussi sous le charme de *l'epignosis* à laquelle se voue Allan⁷⁷³. Lui aussi tend vers la retenue et l'expression d'un verbe essentiel. Allan, « archange ennuyé » (*UBT*, p. 62), accède au plus haut degré de l'angélisme gracquien. Cette élévation, toute spirituelle, vers le principe et vers le Verbe, qui le désincarne ou substitue à son corps physique les attributs esthétiques d'un hypercorps spirituel, est encore une des causes de son dandysme.

Ces remarques suggèrent une contradiction. L'accession au principe est par définition, une démarche unitaire et non une démarche de perte ou d'angoisse. Elle s'oppose donc aux réseaux psychiques que met en branle le texte, réseaux qui se ramifient sans restriction. L'explication de cette contradiction repose en fait sur la nature du principe. Elle nous renseigne sur la nature de l'au-delà originel gracquien, qui lui, ne doit rien au sacré. Car plutôt qu'une chapelle rassérénante, la chambre d'Allan provoque le vertige, « le malaise » (*UBT*, p. 133) du *regressus ad uterum*.

Le désir de mort que trahissent certaines inflexions de la voix d'Allan (*UBT*, p. 143), réveille des cavernes souterraines », qui, comme celle de Méduse, transposent le réduit central, la cavité originelle que baignent les flots de la mère – mer. L'espace de la mère qui devient un espace thanatique sitôt après la naissance, au cours de l'élaboration phallique. On dort d'ailleurs dans la mer, comme on dort sur dans la mort chez Gracq :

A la guerre, dans les wagons affreux de la guerre dont tout fait une géhenne de planches, d'angles durs, de secousses, ainsi le grand rêve obsédant de s'étendre dans l'eau comme une prairie, dans une prairie sous-marine. « Dormir dans la mer », comme dit Eluard. « Dormir dans la mort ? » A la guerre, il y avait des minutes où la différence ne paraissait pas insurmontable. (*UBT*, p. 131)

Dans *Au Château d'Argol*, c'est encore en risquant de nager vers le large jusqu'à un point de non retour que les personnages frôlent la mort annihilante et rencontrent le visage de Méduse. Dans *Un Beau ténébreux*, la « chambre de veille d'un phare » qu'entourent les flots, c'est la chambre d'Allan. Sa débâcle permanente est celle d'un être dans le vague, à la dérive, dans une nuit limbique où plane le doute des déterminations sexuelles. Les limbes sont bien ce protoespace où l'enfant, le pré-individu, fait corps avec la mère, et, en l'occurrence, le point où le texte atteint à sa plus grande tension, à la plus haute intensité de sa magnétisation, de son fantastique. Car « le désir enfantin de fouiller derrière la chair, de

⁷⁷³ On pourrait étendre l'allégorie jusqu'à l'épisode du reniement de Saint Pierre qui transpose la fuite de Henri, après celle de Gregory et de Gérard...

récurer les os » (*UBT*, p. 39), l'impression « lugubre » de Gérard dans la chambre d'Allan, sont les marques du pressentiment du lieu déterminant, du *locus solus*, d'un point de chute du néant préoriginel. Ce sont des symptômes de l'interrogation schopenhauerienne sur la nature du « Vouloir vivre ». Cette question au demeurant est posée par le texte en référence explicite au maître spirituel de Marcel Proust ;

L'homme ne se sent vraiment homme, vraiment libre, que dans ces rares instants de la vie qui lui semblent avoir pu être l'objet de prophéties. (*UBT*, p. 166)

Sans doute la vie ne peut-elle se poursuivre que par une conjuration universelle et scrupuleusement servie. (*UBT*, p. 137)

Et c'est au nouveau-né, que par régression au fœtus, elle est posée, et même avec l'insistance de l'italique :

il n'est pas bon de laisser la mort se promener trop longtemps à visage découvert sur la terre... Elle émeut, elle éveille la mort encore endormie au fond des autres, comme un enfant dans le ventre d'une femme. Et comme quand une femme rencontre une femme grosse, - même si elle détourne la tête – oui, tout au fond d'eux-mêmes, si l'on descendait, on les sentirait complices... Il la regarda, hocha la tête avec une conviction enfantine. « Oui, c'est leur mort tout d'un coup qui bouge en eux. Et ce n'est pas facile d'être *contre* elle... » (*UBT*, p. 215)

Le plus haut point de fusion iconique touche donc à ce temps des limbes, un temps lugubre qui, comme celui de Poe, est « à l'état de nébuleuse » (*UBT*, p. 19). La causalité androgyne du dandysme d'Allan trouve donc ici une solution produite *in utero* par une lecture de l'œuvre de Gracq. Il est bien marqué pour le voyage, et porte, comme les prêtres leur pectoral, les emblèmes distinctifs qui autorisent l'accès au Très-Saint. Notre thanatonaute est mandaté vers la terreur originelle, *ad uterum* ;

Ah ! je voudrais par quelque pouvoir de conjuration que lui aussi m'endorme avec lui pour toujours, me fasse mourir à ce monde de fantômes, et couchée côte à côte dans la barque funèbre, glisser enfin, morts au monde, vers ce pays inconnu dont une malédiction l'exile et que tout lui rappelle. Auprès de lui, très vite, on se déprend de tout, comme font les vieillards à l'approche de la mort. Ce qu'il y a de douceur en lui, de connivence amicale, secrète, pour qu'elle se prodigue enfin il faudrait imaginer des paupières aimées qu'une main clôt sur la mort, le rudolement amical, l'autorité clémente des doigts de femme dans la toilette funèbre, les mains qu'on croise sur le drap avec un sourire mystérieux. Oui, je voudrais qu'Allan m'assiste à l'heure de ma mort. Hors de là, peut-être n'a-t-il rien à me dire. (*UBT*, p. 143)

La vision du gisant est le résultat d'une inversion psychique, l'expression d'une volonté mêlée de désir qui anticipe sur le texte pour proposer la vision du pays inconnu, de la *terra*

incognita ou du « continent noir », c'est-à-dire un lieu mixte, le lieu du désir physique et du monde des morts. Entre ces deux mondes, c'est la castration qui fait lien.

Allan appartient à proprement parler au monde d'une immense matrice élémentaire, « aux limbes de la terre encore mal lessivée du déluge, molle remise en ordre d'une chair spongieuse comme une méduse, flottante encore comme une chevelure entre deux eaux » (*UBT*, p. 147-148), « comme le lit d'une femme qui se retourne après la nuit lourde et fatiguée » (*UBT*, p. 148) ; car c'est précisément du fond de ce paysage que vient Allan dans le matin naissant, à la rencontre de Gérard, paré des attributs d'une extraordinaire élégance mise sous le signe de Méduse :

Comme sept heures sonnaient, je le vis venir de loin par le bord de la mer, longue silhouette nonchalante, élégante – insolite de vivacité dans le matin blême. (*UBT*, p. 148)

L'impression abstraite de cette élégance est encore accompagnée des signes de l'insolite. Allan vient de la mer, il sort des limbes. Son élégance est d'ailleurs ici affectée d'une double nature sexuelle, que nous dirons précœdipienne, ainsi qu'en témoigne la réaction de Gérard :

Je suis ému par cette présence. Je suis sûr de toute sa bonne volonté. Je me sens pour lui une bonne et grande tendresse. Il est charmant. Comme à une femme lors du premier rendez-vous, un mot de grande et profonde gratitude est le premier qui monterait malgré moi à mes lèvres : « vous êtes venu ! » Mais déjà il parle, il est là au creux de la même solennité grave... (*UBT*, p. 148)

Où me conduisez-vous ? (*UBT*, p. 151)

Les symptômes psychiques de ce voyage *ad uterum* désignent les phénomènes essentiels du fantastique. Nous l'avons déjà dit. Mais il faut encore insister sur le caractère conscient du travail que Gracq fait subir à la temporalité et à la spatialité narratives. L'Eros régressif traduit en iconographie un temps fantastique tendu non vers une détermination – une focalisation – originelle, mais vers une focalisation finale, celle de l'accomplissement du mot clé caché dans le style (*UBT*, p. 70), avec des mouvements qui nous disent très bien le trajet des représentations de l'angoisse morbide, c'est-à-dire le travail de la mort sur la psyché. La négativité thanatique induit en fait une décomposition perceptive de l'espace, du mouvement et du temps. Dans la vision onirique qui survient, les miroirs se creusent comme si le regard pénétrait la profondeur liquide de leur surface d'eau morte. Et, dans cette épaisseur du reflet traversé, tout colle comme si l'espace tout entier était pris au piège d'une glu ;

Dans l'obscurité montante, les grandes glaces reculaient dans une profondeur verte de sous-bois, un espace liquide où sa silhouette flottait limpide, s'engluait, plongeait dans un glissement calme de nageur. (*UBT*, p. 192)

Cette perception diffuse qui entre en conflit avec les données de la conscience est la seule réalité humaine de la mort, chez Gracq et en général. *Mors ipsa* n'est d'ailleurs rien qu'une image, qu'un reflet des astres qui brillent dans l'eau (*UBT*, p. 85-86), l'image d'un soleil noir, le paradoxe visuel où l'œil ne peut rien apercevoir, le point noir de la rétine, l'infime cercle concentrique de l'enfer hugolien (*UBT*, p. 90), la pointe de la flamme vissée dans les ténèbres (*UBT*, p. 89), un mot en somme qui sert de recouvrement à l'*apeiron*. L'infini, origine et destination de la matière chez les Grecs depuis Anaximandre, est également, au plan psychique, le sein de la mère où baigne dans l'obscurité la flamme nourricière de la vie, l'ultime et vacillante lumière que la psyché présente au néant pour y apercevoir une autre matrice. L'écriture, en inversant les déterminations du fantastique et du physique, du spirituel et du psychique, du symbolique et du réel, comme nous l'avons montré, œuvre dans le sens de cette conjuration du néant. Une conjuration éclairante entre toutes !

Parce qu'il est une des principales caractéristiques de la fiction, et parce qu'aucune détermination réelle n'en dessine les traits, le portrait du personnage ne peut échapper à la loi qui affecte les autres représentations. Il est même hautement significatif du point de vue du narrateur Gérard :

Me trompé-je quand je vois dans Allan avant tout (habitué que je suis d'une façon sans doute trop arbitraire, à personnaliser les idées, à idéaliser les personnages) une tentation, une épreuve – au sein du petit groupe le signe de ralliement de tout ce qui tend à se défaire, à se détruire, à touer pour une flambée brève, violente comme un coup de sang, le réseau trop restreint des chances raisonnables que la vie autorise. (*UBT*, p. 112)

Il n'y a aucune gratuité dans les coups de brosse de son esthétique. L'apparence du personnage, c'est ce qu'il est essentiellement en tant que pure représentation. A cet égard, le dandysme, parce qu'il s'est d'abord joué sur la scène sociale et qu'on l'y a borné, a encore tout à dire sur la nature profonde du spectacle qu'il présente. Car si le dandy connaît très vite en France une récupération littéraire, s'il participe aux représentations du décadentisme et de l'essor de la modernité, il établit aussi une relation entre une plastique de l'apparence et le sens profond de ses attaches littéraires. Il faut poser la question en termes très fonctionnels et avec beaucoup de rigueur. Et il faut y répondre dans le cadre autorisé d'un système, comme celui que son occurrence chez Gracq nous a autorisé à

produire. Chez Gracq comme dans le cas de ses autres occurrences, le dandysme ne présente aucune gratuité autre que la simple idée de la gratuité.

3.4.2. Charge érotique et esthétique du thanatourge

« Il se peut qu'il existe une classe d'êtres, appartenant autrefois à l'humanité, invisibles maintenant pour elle, aux yeux desquels, dans leur région lointaine, notre désordre apparaisse comme un ordre, notre non-pittoresque comme pittoresque ; en un mot des anges terrestres, doués d'un sentiment du Beau raffiné par la mort...⁷⁷⁴ » E. A. Poe

Aux propositions du dandysme brummellien qui affecte les lions de l'époque romantique peints par Balzac, Gracq oppose un dandysme qui semble faire, tout exprès, contre-proposition. Inconsciemment peut-être, mais alors tout aussi inconsciemment qu'on peut vouloir faire de soi-même un dandy, mais mu par le questionnement que poursuit son œuvre, par le « Qui vive ? » qui la centralise, le personnage gracquien se cristallise d'emblée sous le masque du dandy, en nous indiquant l'intimité et l'identité foncière qui lie le dandysme à la modernité. A travers elle, et à travers Baudelaire, il se grime des traits les plus noirs et les plus lointains du romantisme. Car, dandy par excellence, Allan renoue par le costume qu'il revêt, avec le dandysme anglo-mané des années 1830, l'époque des « Beaux », des « Lions », et des « Fashionables » :

Avec une extrême élégance, Allan portait pantalon à sous pied, gilet abondant, cravate à remous d'écume - le costume des jeunes lions de 1830, Dolorès la capote ample à rubans de velours, les anglaises, la robe en cloche - toute simple, sans bijoux, des grisettes romantiques [...] ils semblaient flotter comme une apparition, une fois de plus éveiller autour d'eux les feux d'une rampe, concentrer aussi tyranniquement que si fût venu les cueillir, au milieu d'une salle noire, le faisceau d'un projecteur. Au côté de leur costume, à l'endroit du cœur, provocante, insolente comme une fleur fraîche, une large tache de sang. « Les amants de Montmorency ». (*UBT*, p. 173-174)

Autour de lui, l'élégance établit une hiérarchie identique à la gradation angélique qui signe l'accession au principe de l'Être. Cette hiérarchie situe en fait les autres personnages par rapport au principe, à la nature du projet et des questionnements d'Allan. Sur cette autre échelle de Jacob, qui est ici notre échelle des élégances, l'échelonnement partant du bas placerait Irène en dernière position. Son mystère est et reste l'évidence charnelle de

⁷⁷⁴ Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, *Le Domaine d'Arnheim*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 1040, p. 214.

son corps. Irène est animale. Les autres personnages, qui forment une espèce de *bund*, de « bande *straight* » (*UBT*, p. 98), sont également affectés de quelques stigmates du dandysme.

Gérard offre l'image d'un « grand raffinement de toilette », d'un genre anglais (*UBT*, p. 44). Henri affiche « des dehors fort élégants » (*UBT*, p. 52). Jacques, plus formel, en passant d'un dandysme à la Montesquiou, grand collectionneur de cravates, passé par les griffes de l'animalité sexuelle d'Irène, redevient un enfant dans ses bras. A l'élégance d'Henri, est associée la qualité d'un « être désorbité ». Christel est « une princesse » qui force le respect (*UBT*, p. 19), « une sphinge » (*UBT*, p. 31).

Tous en sont au stade intermédiaire d'un travestissement suprême, celui d'Allan, qui mène le bal sous les traits du dandy, et qui n'est autre que le travestissement de la mort ;

« Trouvez-vous vraiment de bon goût de venir promener au milieu de cette fête la mort en toilette de bal ?

- Rappel utile mon cher Gérard, - rappel utile ! Nous sommes tous mortels je suppose. Vous savez que ce genre d'épice ne manquait jamais aux banquets du Bas-Empire. « Réjouissons-nous ce soir car demain nous serons morts. » (*UBT*, p. 175)

La marque de mort qui signe l'onction d'Allan sur ses vêtements, contamine de ses pouvoirs les autres personnages. Le « couple romantique » que le dandy forme avec Christel, est le couple des « Parques » (*UBT*, p. 83). Gracq l'a clairement exprimé ; le vêtement blanc exprime le *mana*, l'aura emblématique qui entoure ses personnages féminins, dans leur fonction révélatrice. C'est la marque de Christel et le signe d'une collusion chthonienne, la marque des rapports particuliers qu'elle entretient avec la lune. Ainsi passe-t-on d'un anodin : « Christel avait une robe de plage blanche » (*UBT*, p. 20), à l'évocation par Gérard de « l'ambiance nocturne et lunaire dans laquelle elle ne cessera de baigner dans mon souvenir » (*UBT*, p. 19) ; éclairée par « une lumière d'un autre monde », Christelle est « toute blanche au bras d'Allan » (*UBT*, p. 81). La couleur fait lien jusqu'au dernières pages où les rets de lune révèlent leur maléfice mortel : « La forme blanche avança, flotta doucement vers la table. Les pieds nus humbles, se prirent soudain dans le rayon de lune » (*UBT*, p. 211).

Que penser alors de ce qu'exprime le dandysme des personnages masculins, qui font converger vers eux une attention toute libidinale ? La même chose sans doute. Le vêtement du dandy a également les propriétés imaginaires du linceul, du vêtement fantomatique.

Remarquons que l'angélisme d'Allan est outré, et qu'il est en priorité placé sous le signe d'un pouvoir destructeur. Sa fonction d'émissaire mandaté pour aller vers le trépas emblématise Allan en le chargeant des marques d'un surnaturel maléfique. Le dandysme d'Allan est indéfectiblement lié à ces pouvoirs « thanaturgiques » qu'il prend sur la mort et que la mort lui confère. C'est d'ailleurs « en réaction » à cette tendance macabre, aux dires de Gregory, qu'Allan a acclimaté parmi eux une curieuse anglomanie. Mais au-delà, le sentiment d'étrange stupéfaction, de « fascination sauvage » (*UBT*, p. 58) qui fait de lui un jaguar tapi au-dessus de sa proie, la « lueur si dangereusement ambiguë, si tendre à la fois et si cruelle » (*UBT*, p. 58), le caractère littéralement « exorbitant » de ses privilèges physiques (*UBT*, p. 58), tout cela est indéfectiblement associé à la suggestion du néant qu'il dévisage. On peut parler de « thanaturgie » dans la mesure où il est « marqué (pour quel but, pour quelle tâche ?), un de ceux qui sont faits pour encourager chez les têtes les plus froides je ne sais quelle démangeaison obscure de vaticination, de transe prophétique » (*UBT*, p. 64), et qu'il assume un face à face avec les « obscurs *débouchés* » (*UBT*, p. 57) devant lesquels il place les autres, qu'il invite à deviner « le dernier acte », « à ressentir d'avance la dernière péripétie » (*UBT*, p. 57). Il est le *Beau ténébreux*, au double sens de ce pouvoir de suggestion du ténébreux et d'une pratique esthétique réactive, celle du Beau ou du dandy, pratique qui ne peut tromper sur son objet véritable. L'angélisme d'Allan est d'ailleurs systématiquement affecté de ce pouvoir destructeur, et l'impassibilité du dandy apparaît nettement à Gérard comme une menace de mort, l'image d'une fixité cadavérique :

Cette immobilité fabuleuse, indienne, du masque qui semble sans cesse happé dans l'instantané d'un éclair d'orage. il est vraiment de la grande espèce des chasseurs d'hommes, - de ceux qui peuvent dévisager n'importe quoi - n'importe quand - d'égal à égal. Un prince. Un Roi. [...] Immobilité de la face, impassibilité confondante, angélique, de l'homme qui indifféremment - également - tue et sauve : le chirurgien penché sur le scalpel, - le soldat qui perce une dure poitrine. C'est la même chose. Immobilité divine. (*UBT*, p. 79)

Pour parler de l'usage de ce masque, de ce visage et des pouvoirs du thanaturge, Gérard recourt d'ailleurs ouvertement à l'archétype de la victime pascal. Il le fait en juxtaposant étrangement le charisme du dandy à l'histoire du Christ :

Il se meut dans le plausible, - il se déplace - tissée par sa voix, ses gestes, sa démarche - dans une sphère de vraisemblance, de bienséance, de « comme il faut ». Ses pires bizarreries n'y peuvent rien changer : comment pourrait-on vraiment divaguer assis de cette manière, campé avec ce port de Roi, comment soupçonner des mots sortis de cette barrière de lèvres si scrupuleuse, si charnue, si assurée. Ce qui me touche par-dessus tout dans

l'histoire du Christ, c'est cette courte période, surprenante de mystère, qui s'écoule entre la Résurrection et l'Ascension, ce sont ces apparitions fuyantes, douteuses crépusculaires, si irrémédiablement les dernières, si poignantes d'une lumière de départ – si stupéfiantes aussi de désinvolture, de dernière chance, de caprice attardé, de divine nonchalance. C'est lui et ce n'est pas lui, - c'est tout à coup un visage qui se dérobe, l'espace d'un éclair, qui flambe derrière un autre, un hallali fiévreux de fantôme... (UBT, p. 124)

La lecture christique du passage est éclairante sur plusieurs points. Le ténébreux est le signe fantastique d'un revenant ; le Christ est déjà mort. Ce signe pèse sur l'insaisissable présence d'Allan, à la façon de l'insaisissable présence-absence d'un cadavre. La modalité en est bien celle du masque, d'un visage qui se dérobe derrière un autre ; visage du vivant, du mort, de la mort. L'onction de l'au-delà est bien la marque du revenant crépusculaire, de l'ange, de l'indéfinissable rôdeur... C'est du surcroît le principal facteur d'associalisation qui affecte l'angélisme d'Allan parmi ses camarades de lycée :

De temps en temps, Allan laissait tomber sur cette scène de Bas-Empire un regard mi-clos d'archange ennuyé. (UBT, p. 54)

Cette insistance esthétique sur l'angélisme, que nous lions à la marque d'une accession vers un principe, une centralité de la connaissance de l'être par sa solution mortelle, une *epignosis* donc, qui fixe sa convergence sur le mourir d'Allan, introduit le regard sur la déroute de l'au-delà. C'est cette fonction psychopompe de l'ange de mort, de l'ange noir, sur laquelle nous insistons. Car l'angélisme de Gracq est duel ; l'ange des ténèbres est indissociable de l'ange de lumière. Celui « qui véhicule une idée violente de la vie » parmi les autres, c'est « l'ange exterminateur », ce personnage qui fascine l'écrivain et qui fait passer le regard du morbide vers le macabre. C'est Allan. Que le voyage auquel il invite soit réel ou psychique, il est toujours voyage *ad mortem*. Sa séduction, c'est même textuellement le pouvoir de ce voyage psychopompe :

Elle plongeait dans ses yeux au fond de l'ombre, y buvait à longs traits une panique, un vertige.

« Je vous aime à jamais, sauvé, perdu... là où vous m'emmènerez, - oui, pour tout... »

« Oui, Christel, vous m'aimez. Mais tout brouillé. Vous ne m'aimez que mêlé à ma mort. (UBT, p. 254)

Il y a en lui une espèce de solennité. Je regardais ces mains précises couler la vitesse dans la lenteur, le poignet cerclé d'un bracelet de cuir glisser doucement au-dessus des cadrans luisants, et j'avais soudain l'impression obsédante d'être à côté d'un pilote de chasse à l'instant de l'engagement. (UBT, p. 179)

Au demeurant, dans l'iconographie grecque pré-chrétienne, tous les psychopompes sont ailés. Les ailes qui transportent le psychopompe et sa victime vers Hadès, n'emmènent pas

vers une mort inique. Le psychopompe introduit le héros dans la mort. Allan ouvre aussi bien sur les autres personnages avec les pouvoirs des dieux psychopompes que sont Eros, Thanatos et Hypnos... Il faut aussi rappeler que le passé de jeune prince romantique d'Allan se conjugue avec une culture très moderne où nous reconnaissons les affinités littéraires de Gracq lui-même :

Il s'était fait une culture particulière, - commençant par s'imprégner tout jeune encore des œuvres les plus abstruses, les plus audacieuses de la littérature contemporaine. (*UBT*, p. 56)

Le « dégoût pour la vie courante, le désir de l'épuiser, et surtout d'en ressentir d'avance la dernière péripétie », sont sans doute de l'ordre de cette volonté qu'a Gracq, comme son personnage, de se griser de la sensation d'une « aigrette aux tempes » qui traduit si bien la quintessence du plaisir littéraire. Tous ces buts le dandysme pourrait s'y reconnaître ;

Dans cette tragédie de l'époque enfantine, cette tragédie dont la catastrophe finale est seulement la vie, la vie courante, désenchantée, il devinait déjà très clairement le dernier acte, comme plus tard arrivé à l'âge d'homme il devait par-dessus tout *ressentir* d'avance la dernière péripétie : la mort. (*UBT*, p. 57)

La fonction du psychopompe suit étonnement cette délation des origines du dandysme d'Allan. Son portrait en ajoute à la scénographie complète de la mort qui dessine le paysage ;

Ici je devrais, je pense m'excuser d'une telle grandiloquence ; mais Allan, vous l'avez compris, n'est pas un être ordinaire : il est de ceux dont on ne peut retracer les plus légers souvenirs, les plus douteuses pistes, sans se trouver à l'improviste devant d'obscurs débouchés – comme une forêt de légende soudain solennise de ses ombres les moindres sentes, n'accueille plus le soleil au bout de ses avenues couvertes que dans une irisation, je ne sais quelle brume insolite de grand large. (*UBT*, p. 57)

Or, ce trait est repris comme « une pierre de touche de l'esprit moderne » (*UBT*, p. 65). Nous renouons avec l'éclairage apporté sur l'écriture de Gracq par la citation du *Manifeste du surréalisme*. En cela, et avant tout, le dandysme d'Allan est l'apanage d'un héroïsme essentiellement moderne, d'une application à l'évacuation d'une nouvelle lecture de la mort, et, par elle, du néant. Il est le costume que le héros de la catharsis moderne trouve tout naturellement à sa disposition dans l'arsenal littéraire du XIX^{ème} siècle. Car, dans ce qu'il affirme de certitudes, dans la surdétermination de la personne sociale que manifeste le dandysme, il y a une réaction paradoxale au propos macabre, au détraquement de la vie provoqué par un face-à-face avec le néant :

Mais sans doute fut-il très vite averti de ce pouvoir qu'il détient de pousser sans effort de sa part les idées, les choses au pire, de ce pouvoir de détraquer la vie – et c'est par réaction, je pense, contre ce penchant dangereux de sa nature, devant lequel je l'ai vu par moments presque sans recours, qu'il avait acclimaté parmi nous une curieuse espèce d'anglomanie [...] qui lui assura une fois pour toutes parmi nous une situation définitive de prince des élégances. (*UBT*, p. 61-62)

Au demeurant, la cour qui s'agrège autour d'Allan au collège, comme celle qu'il fédère dans le récit d'*Un Beau ténébreux*, se rassemble autour de « je ne sais quelle démangeaison obscure de vaticination ». Allan est explicitement « marqué » pour ce « but », cette « tâche ». Dans le texte, cela fait même de lui un revenant :

Je me souviens que l'idée de la mort, et pus encore de l'apparat funèbre qui l'entoure semblait exercer sur lui une étrange fascination. [...] Longtemps après il m'a reparlé de cette heure inoubliable où il avait vu l'aube glisser dans la pièce mortuaire, et le visage figé au milieu des remous épais des fleurs et des couronnes « revenir au jour », « comme si l'ordre du temps s'était inversé ». (*UBT*, p. 63)

La monstration de la mort n'a, et ne peut avoir, de désignation que corporelle. Au demeurant, la catharsis est aussi saisie par Gracq dans l'image d'une purgation physique, sens dans lequel Hippocrate emploie le mot. Là encore, il est appliqué à Allan :

Pourquoi ne pas s'imaginer qu'un Allan, quelque part qu'il aille, secrète autour de lui un de ces abcès de fixation où la médecine dans les cas graves en est venue à voir un des pires, mais un des plus efficaces moyens de sauvetage de l'organisme. Drainant à lui par sympathie toutes les toxines, toutes les cellules mal venues, tous les éléments de mort épars à tout moment dans le corps le mieux constitué. (*UBT*, p. 134)

La plus haute signification, la signification outrée du corps, comme l'indique l'érotisme en général, c'est bien d'épuiser les significations d'un être jusqu'au non-sens final et c'est bien ce que fait l'écriture de Gracq. Avec la nécessité d'anticiper le trépas. C'est tout le projet d'Allan, ce qu'il foment, « sa transe contagieuse » (*UBT*, p. 95) de héros tragique, de « Roi de théâtre et de prince de la vie » (*UBT*, p. 95), d'« homme du moment » placé au « centre d'une action dont les ramifications la lui rendent par essence étrangère » (*UBT*, p. 139). Très littéralement, Allan « brûle la vie par les deux bouts » (*UBT*, p. 57).

3.4.3. Un sens philosophique actuel de la mort littéraire

Le texte gracquien est habité, ou mieux, il est hanté. Mais la rêverie qu'il supporte est tout aussi bien cet aval ouvert aux flots d'une imagination angoissée que l'invitation à un retour amont aux sources de l'angoisse et de la conscience elle-même. Car il s'agit avant tout de la libération d'un certain flux mnésique enfoui, un

état de tension accrue, le sentiment d'une *circulation* brusquement stimulée des formes et des idées, qui jouent mieux, qui s'accrochent plus heureusement les unes aux autres, facilitent le jeu des correspondances. (*PREF*, p. 846)

Gracq nous le dit ; les ressorts du texte sont bandés par « Un halo d'inexprimé », « une charge suggérée et déterminante d'inconscient » (*PREF*, p. 948). Dans ce contexte de quête d'une psyché primitive, ce n'est pas le fantastique mais l'angoisse qui fait vraiment signe :

une angoisse à demi démente erre et s'attarde de préférence autour des palpitations suprêmes. On y fait goûter longuement la mort comme le spectacle de choix sans lequel on ne saurait escalader le dernier degré de l'horreur tragique. (*PREF*, p. 935)

Et la charge psychique est représentée par Gracq comme charge magnétique, c'est-à-dire comme une tension invisible qui, appliquée à un espace donné, peut agir physiquement sur les éléments qui le constituent. C'est cette charge qui investit précisément l'espace scénique. En l'espèce, les pièces qui retiennent l'attention de Gracq activent une tension, qui est, de toutes les façons, une tension angoissée par la présentation d'un personnage tragique. Le commentaire de Gracq sur *Bajazet* de Racine illustre au demeurant très bien le glissement de l'image magnétique à sa réalité phénoménologique qui est la tension psychique de l'angoisse. réalité qui est la dynamique même de la psyché activée par la pièce : « Dès le cinquième vers, les lieux sont électrisés par la mort », une « zone de mort » est désignée que Gracq appelle aussi « le champ magnétique », la « zone fatale » (*PREF*, p. 935 – 936).

Mais l'angoisse n'est pas seulement une tension inhérente au *fatum* tragique. L'angoisse est aussi constitutive du rapport à soi. C'est un des constituants de l'être selon Heidegger :

Est-ce que la relation à la mort d'autrui ne livre pas son sens, ne l'articule pas par la profondeur de l'affection, du redouté ressenti devant la mort d'autrui ? Est-il correct de mesurer ce redouté par le *conatus*, par le *persévérer-dans-mon-être*, par sa comparaison à la menace qui pèse sur mon être - cette menace étant posée comme unique source d'affectivité ? Chez Heidegger, la source de toute affectivité est l'angoisse, laquelle est

angoisse pour l'être. [...] La relation avec la mort est pensée comme expérience du néant dans le temps⁷⁷⁵.

La mort qui se présente toujours comme la mort de l'autre, passe en effet d'un rapport d'objet à un rapport du sujet à lui-même en se chargeant de l'autre comme d'un objet intermédiaire. L'autre est réciproquement tout aussi bien figuré comme l'intercesseur de ma mort. Dans les remarques que Lévinas fait sur les modalités de l'échange entre le moi à mourir et l'autre on peut retrouver les marques d'une profonde suspicion où l'autre apparaît comme un des principaux motifs de l'angoisse ; l'autre est tout aussi bien le cadavre. Car le cadavre suggère tout autant le motif d'une dualité supportée par la représentation physique - chez Platon, le cadavre formule antithétiquement l'âme -, qu'il soutient l'idée plus moderne du visage. Alors que l'esthétique du dandysme a globalement été rapportée à l'idéalisme esthétique, au modèle de la dualité, à l'extraction hors du corps d'une essence signifiante, l'âme, l'époque moderne, qui impose de tenir compte de la phénoménologie, rapporte plutôt l'esthétique du dandysme à la problématique du visage :

L'âme, substantialisée comme quelque chose, est phénoménologiquement ce qui se montre dans le visage non chosifié, dans l'expression et, dans cet apparaître, a l'ossature, la pointe de quelqu'un. Ce que Platon pose comme âme contemplant les idées, ce que Spinoza pense comme mode de la pensée, se décrit phénoménologiquement comme visage⁷⁷⁶.

De fait, l'angoisse donne visage aux ensevelissements mnésiques. L'écriture de la rêverie est ce mouvement même de résurgence du monde d'en-bas, c'est-à-dire du monde de l'expérience enseveli dans la mémoire. Gracq l'a très clairement saisi chez Bachelard :

On doit une immense reconnaissance à M. Bachelard pour l'accent qu'il a mis sur le caractère extraordinairement agressif des monstres qui peuplent *les Chants de Maldoror*. C'est vraiment un *règne animal*, pourvu cette fois de souffle vital, qui s'agite ici, d'une animalité conquérante et avide, toujours prête à étendre symboliquement la griffe. [...] un monde en prise directe sur celui d'en-bas – tous les deux soumis à un rythme d'échanges constants et naturels. [...] pratiques très caractéristiques de transsubstantiation. (*PREF*, p. 892)

Il n'y a de fait pas d'idée moderne qui justifie pleinement l'inspiration de l'écrivain, sinon l'idée d'une capacité d'enregistrement particulière, et d'une libération des moyens et des voies de sa résurgence. Gracq voit dans la mémoire de l'écrivain une mémoire orientée, qui retient ce qui pourra servir à l'échauffement :

⁷⁷⁵ Emmanuel Lévinas, *La Mort et le Temps*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », l'Herne, 1991, p. 15.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

C'est à cause de ce tri instinctif fait dans ses souvenirs que les correspondances s'installent chez lui plus facilement à l'appel d'une image ; la mémoire en effet a retenu surtout ce que ces images élues étaient capables de vivifier, d'électriser, tout ce qui était en somme matériaux bons conducteurs. (*PREF*, p. 855)

Et Gracq cite Alain : « L'imagination est un résidu de souvenirs. Au fond, l'imagination est un effet des sentiments. » (*PREF*, p. 855) La question est donc reportée sur la valeur constitutive du sentiment. Nous avons cité Lévinas, et l'analyse qu'il fait de la réflexion de Heidegger rejoint en fait notre propos. Lévinas suggère une immanence de la mort et révèle un recouvrement opéré par l'intention sur le corps dans son appartenance à l'ordre des objets. Car c'est en tant qu'objet que l'autre m'est présenté et que je me présente à l'autre. Le recouvrement de l'objet, c'est-à-dire le dépassement du corps et la constitution du moi en tant qu'autre et de l'autre en tant qu'éventuel autre moi, obéit au même mouvement que le regard porté sur le corps. De pure et sourde intention biologique, de mystère, le corps devient intention intentionnalisée, représentation de cette intention projetée, ce que Lévinas appelle un « visage ». La mort reste un affect fondamental du moi :

Le mourir, comme mourir de l'autre affecte mon identité de Moi, il est sensé dans sa rupture du Même, dans sa rupture de mon Moi, sa rupture du Même dans mon Moi. En quoi ma relation avec la mort d'autrui n'est ni savoir de seconde main uniquement, ni expérience privilégiée de la mort⁷⁷⁷.

En tant que tel, l'affect fondamental du moi que signifie la mort est donc rapport de l'altérité à soi et modalité affective de ce rapport :

Est-ce que la relation à la mort d'autrui ne livre pas son sens, ne l'articule pas par la profondeur de l'affection, du redouté ressenti devant la mort d'autrui ? Est-il correct de mesurer ce redouté par le *conatus*, par le persévérer-dans-mon-être, par sa comparaison à la menace qui pèse sur mon être - cette menace étant posée comme unique source d'affectivité ? Chez Heidegger, la source de toute affectivité est l'angoisse, laquelle est angoisse pour l'être. [...] La relation avec la mort est pensée comme expérience du néant dans le temps⁷⁷⁸.

Que l'écriture de la rêverie et le dandysme en activent conjointement les rouages est en fait structurellement lié aux phénomènes induits par la représentation en soi, et ce, sur un schéma général qui est avant tout conditionné par la représentation du corps. Car c'est le corps qui est la première présentation de la mort. Le vêtement sur lequel s'arrête le regard du dandy et le regard sur le dandy consistent avant tout en un travestissement

⁷⁷⁷ E. Lévinas, *La Mort et le temps*, *op. cit.*, p. 15.

physiologique ; en cela le vêtement assume aussi la fonction fondamentale de la représentation du corps ;

La mort va toucher avant tout cette autonomie ou cette expressivité des mouvements qui va jusqu'à couvrir quelqu'un dans son visage. La mort est le sans-réponse. Ces mouvements cachent, informent les mouvements végétatifs. Le mourir dénude ce qui a été ainsi recouvert et l'offre à l'examen médical⁷⁷⁹.

La vie humaine est l'enrobage des mouvements physiologiques : elle est décence. Elle est un « cacher », un « habiller » - qui est en même temps un « dénuder », car elle est un « s'associer ». Il y a une gradation emphatique entre montrer, habiller, s'associer. [...] C'est de par cette expressivité de son comportement qui habille l'être biologique et le dénude au-delà de toute nudité : jusqu'à en faire un visage - que s'exprime quelqu'un, un autre que moi, différent de moi qui s'exprime au point d'être non-indifférent, d'être un qui me porte⁷⁸⁰.

Les termes de Lévinas, qui nous rappellent la formulation narcissique, éclairent par cette ressemblance certains aspects morbides de l'émergence du double chez Gracq. L'état de la psyché qui engendre le double est induit par l'espace central qui se resserre autour du personnage. L'émergence du double, de l'ange ténébreux, se révèle sous ce rapport comme la représentation d'un pendant spatial à la thanatomorphose du temps. Les deux phénomènes reposent en fait sur la même structure fondamentale qui élabore la donnée transcendante, dans et par un mouvement de protension du temps intentionnel. Comme le dit Lévinas :

La mort est un point dont le temps tient toute sa patience, cette attente se refusant à son intentionnalité d'attente [...] La mort comme patience du temps⁷⁸¹.

La fascination qui habite le texte a d'ailleurs partie liée avec la rêverie. Elle est une révélation, une représentation de la question pure posée par la mort, question qui est soutenue par le voir. Et c'est en ce sens que la rêverie, la fascination que portent le texte et le personnage, sont éminemment constitutifs au plan ontologique. Car si l'élément de la fascination est le non-sens en soi, la mort, il faut que ce non-sens produise du sens, ne serait-ce que parce le langage ne pourrait supporter aucune signification s'il en allait autrement. La fascination peut donc exprimer le visage *obstupefactus*, une représentation de la réaction propre aux moyens du langage appuyé sur le non-sens ;

⁷⁷⁸ Emmanuel Lévinas, *La Mort et le Temps*, op. cit., p. 15.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, pp. 13 – 14.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 8.

Non-savoir, non-sens de la mort, déférence au non-sens de la mort, voilà ce qui est nécessaire à l'unicité du moi, à l'intrigue de son unicité. [...] La mort, au lieu de se laisser décrire dans son événement propre, nous concerne par son non-sens. Le point qu'elle semble marquer dans notre temps (= notre relation à l'infini) est pur point d'interrogation : ouverture sur ce qui n'apporte aucune possibilité de réponse. Interrogation qui est déjà une modalité de la relation avec l'au-delà de l'être⁷⁸².

L'état même de la conscience fascinée et de la rêverie sont d'ailleurs des états de révélation pour l'auteur qui les utilise sciemment. Gracq fait cette remarque à propos de la qualité de résurgence mnésique du moi proustien et relève l'analogie de ces hauts états de conscience poétique et de certains phénomènes de ressouvenir fulgurants qui paraissent avoir comporté pour lui le même sens d'extraordinaire révélation, de dissolution du temps, d'annihilation décisive de l'entourage « réel » (*AB*, p. 460).

Lévinas interprète la temporalité heideggerienne comme un recouvrement secondaire du sens des mouvements ontologiques. La question se pose ; ces mouvements eux-mêmes, sans intention ou intention pure, peuvent-ils constituer une intentionnalité ? Car l'intentionnalité est un mouvement rapporté au langage, à la pensée, et, propre de Heidegger, projeté après s'être rassemblé dans le temps en même temps que le temps est engendré par anticipation, dans le mouvement d'angoisse, qui assure la permanence du moi. Or, s'il y a intention primitive, cette intention découverte, immédiate dans le rapport aux choses et dans le temps, est-elle encore exprimable dans sa nature ? La prise de la pensée sur elle ne l'enjoint-elle pas à obéir à un mouvement général d'unification du moi et du monde produit par le langage ? Le *bios* se parle-t-il ? Si mourir est un acte du *bios*, n'est ce pas là son langage intime, un langage sans *conatus* ? La mort apparaît dans la perspective de ce questionnement comme seul quant-à-soi, seule expression du vivant. Heidegger oppose ici une fin destinale à une fin dans l'instant. Le vouloir-être interne du *Dasein* est vouloir-être-à-sa-fin :

Heidegger veut saisir l'être-là, c'est-à-dire l'homme, c'est-à-dire le fait que l'être est en question. Il veut le saisir dans sa totalité et non dans un seul de ses aspects (et surtout pas dans l'aspect où le *Dasein* est la perte de soi dans le quotidien. Il veut le saisir dans l'aspect où il est en possession de soi [...]). Et cette possession de soi se montrera être-pour-la-mort ou être-à-la-mort. Mourir pour le *Dasein*, ce n'est pas atteindre le point final de son être, mais être près de la fin à tout moment de son être. La mort n'est pas un moment mais une manière d'être dont le *Dasein* se charge dès qu'il est, de sorte que la formule « avoir-à-être » signifie aussi « avoir-à-mourir ». Ce n'est pas dans un avenir inaccompli que la mort doit être pensée, c'est au contraire à partir de cet à-être qui est aussi à-mort que le temps doit être originairement pensé. Tout comme le *Dasein* tant qu'il est toujours un « pas

⁷⁸² Emmanuel Lévinas, *La Mort et le Temps*, op. cit., p. 23.

encore », il est aussi toujours sa fin. Il est sa fin ou il est à sa fin : signification de la transitivité du verbe être⁷⁸³.

Leur transposition, du phénomène au *bios*, associe l'élan vital à la pulsion de mort, non selon l'idée d'une complémentarité, mais plutôt dans l'idée d'une identité, d'une implication réciproque. Cette remarque est propre à redéfinir le lien contesté Eros-Thanatos, non selon le *topos* d'une relation qui irait de soi, mais selon l'idée d'un théâtre de l'Eros où la négativité serait l'arsenal d'une vraisemblance de ce qui apparaît sur scène, la machinerie, le *deus ex machina* représenté, mais jamais présenté « tel qu'en lui-même l'éternité le fonde ». L'élan vital et la pulsion de mort ont un espace commun, entre élan vital et Eros, et cette zone tampon est le temps. Le temps, si l'on tire les conclusions qu'impose la lecture de Heidegger, est la substance liante qui rassemble l'être et l'inscrit dans chaque instant. C'est dans le temps, par somme, addition de lectures des instants, de représentations en situations, que se fait la définition d'un être dans sa durée d'étant-là.

Il y a de fait un parallèle entre la totalité ontologique de l'être rejointe dans la mort – comme accomplissement du *Dasein* et le mouvement du temps qui dirige la temporalité du récit vers une fin, une fin unique qui est aussi la mort. Car, comme le dit Gracq, il n'y a qu'un seul guidage dans le récit qui se rassemble sans cesse dans les connexions qu'il établit, comme la durée qui est une réappropriation et un recentrage, une agrégation ontologique et transcendante des instants dans la vision de Bergson :

Pour Bergson, le temps linéaire est spatialisation du temps en vue de l'action sur la matière, laquelle est l'œuvre de l'intelligence. Le temps originaire s'appelle durée, devenir où chaque instant est lourd de tout le passé et gros de tout l'avenir. La durée est vécue par une descente en soi. Chaque instant est là, rien n'est définitif puisque chaque instant refait le passé⁷⁸⁴.

Et c'est précisément aussi dans cet espace de la durée et de la représentation que le Moi peut s'adresser à l'Autre, communiquer sur fond de son angoisse du rapport au temps :

Mais l'élan vital n'est pas l'ultime signification du temps de la durée bergsonienne. Dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, la durée qui dans *L'Evolution créatrice* est pensée comme élan vital devient vie inter-humaine. La durée devient le fait qu'un homme peut lancer un appel à l'intériorité d'un autre homme. Tel est le rôle du saint et du héros par-delà celui de la matière, héros et saint qui mènent à une religion ouverte où la mort n'a plus de sens⁷⁸⁵.

⁷⁸³ E. Lévinas, *La Mort et le temps*, op. cit., pp. 48 – 49.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 62.

Et ce héros est précisément notre dandy thanatourge, l'officiant du sacrifice littéraire, l'idéal de la victime désignée par le sens...

3.5. Conclusion : La lecture à rebours du dandysme et de la mort

Certes, le mouvement constitutif du moi et du temps est le produit apparent d'un double mouvement de protension et de rétention intentionnelle. Ce double mouvement est aussi celui de la régression. Nous avons précédemment suivi la régression dans le sens de son glissement psychique, à travers les représentations et les images qu'elle fixe dans le texte, conformément aux modalités de la confrontation angoissée du moi avec le néant. Ce premier mouvement de régression, nous l'avons également suivi dans un récit, c'est-à-dire dans une représentation qui n'est pas le réel en soi, et qui échappe donc pour l'essentiel aux conclusions que la psychanalyse nous permettrait de porter sur un sujet réel. Cette régression du récit, qui devient créatrice en basculant d'un mode passif, dirigé vers la mère réelle, à un mode actif, dirigé vers une mère substituée, se fait selon un mouvement inverse. Dans le cadre de cette régression vers la mère substituée, les représentations régressives ne signifient plus la perte face au réel – la mort est alors l'altérité absolue du néant inconnaissable - mais la constitution du sujet, dans le sens du même mouvement de finalisation qui guide les signes vers une issue unique du récit ; la mort est alors par définition un rien finalisant et en tant que tel introducteur ; elle admet alors son au-delà dans la fonction même de constitution qu'elle assume dans la psyché.

La création littéraire assume donc la fonction du passage d'un temps ouvert sur l'indétermination, vers un temps fermé par la détermination de l'origine, et, au plan du récit, par une issue unique qui finalise le texte. La mort littéraire introduit ainsi à ce que nous pourrions appeler un *temps humain*, pour reprendre l'expression de Georges Poulet. Le mouvement correspond à un passage du néant de la mort au rien de la mort, passage qui est l'intérêt même de la représentation. En présentant la néantisation de la mort, l'écriture révèle une autre mort ; la mort représentée. Elle n'est plus le motif d'une déroute du moi, mais, profondément tissée aux mécanismes de son élaboration, elle est le motif d'une convergence reconstituante du sens. Par retournement, la régression est donc évolutive ; elle soutient la constitution d'une unité par la fermeture de l'espace et du temps qu'elle induit. La philosophie, comme la psychanalyse, présente les deux niveaux distincts du néant et du rien. La littérature rend observables les modalités du passage de l'un à l'autre

de ces deux riens, et met en évidence les mécanismes constitutifs du moi qui sont inhérents à la représentation.

Quand le récit gracquien est tendu vers une finalisation historique du temps, il correspond à une volonté de participation qui, plus qu'une suggestion décadente de la lecture historiographique, est en soi une participation au mouvement de l'être selon Bloch :

Ainsi, le mal social est un défaut en être et le progrès est progrès de l'être même, son achèvement. Ce qui n'est pas encore n'est pas, n'est nulle part. L'avenir est le non-advenu, il n'est pas le virtuellement réel, il ne préexiste pas. Le temps est ainsi pris au sérieux. L'élan vers l'avenir est une relation avec l'utopie et non pas marche vers une fin de l'histoire prédéterminée dans le présent qui est obscur⁷⁸⁶.

Bloch ouvre avec le temps la possibilité d'une espérance, celle d'être en sympathie avec le monde. Chez Gracq, il s'agit d'être en sympathie avec l'histoire mais également de l'incarner, de porter le temps historique à son avènement. Le temps de l'histoire et celui de l'être sont intimement associés, entre temps blochien et projection du *Dasein*.

Au plan de la formulation du personnage, le dandy n'est pas seulement un décadent ; il présente et met en avant sa propre représentation, telle qu'elle se joue sur le néant de sa présence ; il recouvre le néant de son corps par les moyens mêmes de cette néantisation. Sur son vêtement se retrouvent les emblèmes de Gorgô, de la mauvaise mère, de l'enfant mort né, nimbé de limbes, de l'androgynie... Le personnage assume vis-à-vis du lecteur la même fonction Rédemptrice par sa mort que la mort de son double semble assumer pour lui dans *Au Château d'Argol* et dans *Un Beau ténébreux* notamment. Ces marques d'une vertu propitiatoire ne sont pas neutres elles non plus, car le double est un autre spécifiquement chargé d'une identification au moi ;

La mort de l'autre est un événement affectif et ne peut donner accès à l'expérience de la totalité du *Dasein* en tant que *Dasein* (tout se passe ici comme si l'expérience était la chose la plus importante qui puisse nous arriver). Bien qu'il soit sans issue, ce détour par la mort de l'autre a cependant un aspect positif pour la recherche : dans ce détour, tout se passe comme si nous pensions trouver l'expérience de la mort dans l'expérience d'une chose qui arrive à tout le monde. Mais nous manquons alors la mort propre. [...] Dans le mourir se révèle la structure ontologique qu'est la mienneté, la *Jemeinigkeit*⁷⁸⁷.

En tant que super victime et réponse à une surdétermination macabre, le dandy est aussi héros de la mienneté. Il gagne vis-à-vis des autres le pouvoir d'unicité du signe que tente la mode, et il le gagne fondamentalement contre la mort. C'est d'ailleurs une des propriétés

⁷⁸⁶ Emmanuel Lévinas, *La Mort et le Temps*, op. cit., p. 110.

du signe dans l'éclairage de la réflexion de Husserl. En accompagnant le fil du récit vers sa mort, le dandy accompagne conjointement un mouvement de validation du sens issu de la dynamique du signe.

Dans une réflexion sur l'immédiateté d'un possible rapport à soi, Jacques Derrida prend pour argument le sentiment empirique qui accompagne le discours intérieur. Les corollaires s'appliquent tout aussi bien à la rêverie qui est une manifestation particulière d'une sorte de delirium en boucle, une dérive conscientisable de la perception vers le domaine du langage et de l'imagination. La rêverie dont Gracq réactualise la pratique littéraire, permet donc de discerner, au cœur du langage littéraire, quelques enjeux philosophiques de la représentation que sous-tend une œuvre dont toutes les attentions sont fixées sur la mort. Ces implications philosophiques rejoignent en outre le sens de l'esthétique dandie. Il faut en reprendre les termes dans l'ordre logique de leur utilisation.

Derrida emprunte à Husserl deux suppositions de départ pour les discuter : « dans le discours intérieur, je ne m'indique rien ⁷⁸⁸ », « je me représente, je m'imagine » ; « les mots peuvent servir dans le monologue – dans la fonction d'indices de l'existence (*dasein*) et d'actes psychiques [...] vécus par nous-mêmes dans le même instant ⁷⁸⁹ ». Mais il est difficile de soutenir l'idée d'un langage intérieur totalement indépendant de sa manifestation. Le raisonnement de Derrida s'appuie sur l'idée du signe qui n'a ni autonomie, ni unicité propre :

Le signe, en tant qu'il est signe, est forcément représentation (au sens sériel). Il est le même et répété, même quand il concerne l'unicité d'un événement ; il n'est pas l'événement qui influe sur son sens et qui fait de lui un autre à chaque fois qu'il est représenté ⁷⁹⁰.

Car le signe autorise doublement la représentation. Elle est selon Husserl « *Vorstellung* », lieu de l'idéalité, et se manifeste conjointement de deux façons distinctes qui sont les deux modalités - substitutive et sérielle - de la représentation ; l'expressivité de l'idéalité du langage est ainsi réalisée par « *Repräsentation* », c'est-à-dire par substitution à l'élément réel et à sa forme idéale ; elle est conjointement une « *Vergewüntigung* », c'est-à-dire la possibilité de la répétition reproductive de la *Vorstellung*.

⁷⁸⁷ Emmanuel Lévinas, *La Mort et le Temps*, op. cit., p. 43.

⁷⁸⁸ Jacques Derrida, *la Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1989, p. 53.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 54.

L'aspect accidentel de l'expression suggère chez Husserl un autre discours qui serait un discours essentiel, un discours de l'idéalité. Dans cette vision d'une phénoménologie à l'envers, la mort devient l'argument de la charge ontique du signe linguistique :

Penser la présence comme forme universelle de la vie transcendantale, c'est m'ouvrir au savoir qu'en mon absence, au-delà de mon existence empirique, avant ma naissance et après ma mort, *le présent est*. Je peux faire le vide de tout contenu empirique, imaginer un bouleversement absolu du *contenu* de toute expérience possible, une transformation radicale du monde : la forme universelle de la présence, j'en ai une certitude étrange et unique puisqu'elle ne concerne aucun état déterminé, n'en sera pas affectée. C'est donc le rapport à *ma mort* (à ma disparition en général) qui se cache dans cette détermination de l'être comme présence, idéalité, possibilité absolue de répétition. La possibilité du signe est ce rapport à ma mort. La détermination et l'effacement du signe dans la métaphysique est la dissimulation de ce rapport à la mort qui produit pourtant la signification⁷⁹¹.

La réflexion de Derrida, illustre un des aspects de la fonction vitaliste de la production littéraire. En inversant les mécanismes de la régression, l'écriture épancherait une poussée ontique inhérente au langage, considéré dans son intimité ultime comme une négation active de la mort. Les remarques de Blanchot sur la fonction de la création littéraire trouvent ici leur arrière plan phénoménologique. Car la mort comme guidage littéraire est une simulation, une première représentation de l'angoisse de la disparition portée sur le terrain du neutre :

Si la possibilité de ma disparition en général doit être d'une certaine manière vécue pour qu'un rapport à la présence en général puisse s'instituer, on ne peut plus dire que l'expérience de la possibilité de ma disparition absolue (de ma mort) vient m'affecter, survient à un *je suis* et modifie un sujet. Le *je suis* n'étant vécu que comme un je suis présent, il suppose en lui-même le rapport à la présence en général, à l'être comme présence. L'apparaître du je à lui-même dans le *je suis* est donc originairement rapport à sa propre disparition possible. Je suis veut donc dire originellement *je suis mortel*. *Je suis immortel* est une proposition impossible. On ne peut donc aller plus loin : en tant que langage, « Je suis celui qui suis » est l'aveu d'un mortel. Le mouvement qui conduit du *je suis* à la détermination de mon être comme *res cogitans* (donc comme immortalité) est le mouvement par lequel l'origine de la présence et de l'idéalité se dérobe dans la présence et l'idéalité qu'elle rend possibles⁷⁹².

Une énorme suspicion ontologique pèse donc sur le récit de mort. Le personnage type du récit gracquien, notre dandy, réifie, sous l'affichage de son esthétique personnelle, et porte au plan comportemental un mouvement d'affirmation basé sur un *je suis mortel* interne au langage. Sans qu'il ne soit jamais ni garant ni conscient de la portée des signes qu'il produit, le dandy introduit au rien de la mort, conformément au mouvement général

⁷⁹¹ Jacques Derrida, *la Voix et le Phénomène*, op. cit., p. 60.

⁷⁹² *Ibid.*

du texte de mort gracquien. S'il y a un dandysme littéraire, c'est surtout en vertu d'une littérature penchée sur la mort, confrontée à ce néant comme l'est celle de Gracq. Le jeu du dandy est donc bien un des rôles types de la psyché, et le dandy est une de ses représentations archétypales. Son actualité littéraire est confortée par les dangers ontiques inoculés à la modernité par le criticisme kantien, et de fait, le dandysme est une projection ou une fixation très moderne du doute. Il est aussi le révélateur de la seule réponse ontique constitutive, une réponse qui confie à l'art – c'est le cas chez Gracq comme ce fut le cas chez Wilde – la fonction d'une religiosité rédemptrice. La seule.

La vie et le langage sont à chaque instant au prix du jeu de ces instance de la représentation littéraire et artistique, de cette falsification que la mort opère activement dans la psyché. Cela revient aussi à dire que l'art est indissociablement lié à une psyché érigée sur la conscience de la mort, qu'il y aurait une universalité humaine de l'art, une jachère artistique en chaque homme qui peut survivre au poids de la conscience de soi. L'esthétique du dandysme jouerait sur l'existence de structures de représentations morbides, actives et constitutives. Il ne s'agit pas là seulement de catharsis. Il s'agit de ce qui suit cette purgation du néant, de ce que le néant étaye en l'homme ; il s'agit de l'affirmation implicite de la nécessité absolue du rien. Force est de constater que ces remarques nous éloignent tout à fait de l'idée d'une beauté gratuite qui a trop souvent été associée au dandysme, même si nos dandys veulent parfois nous leurrer. Il s'agit d'une Beauté vitale, et réciproquement d'une vie jouée au prix de cette Beauté dont l'esthétique n'est en rien gratuite, puisqu'elle est salvatrice. A l'issue de la clandestinité où Char s'était reclus pendant plus de deux ans de Résistance, dans la période de son œuvre où la beauté devient le seul *confiteor* moral face à une mort omniprésente, entre 1938 et 1946, il écrivait :

Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la beauté ; toute la place est pour la Beauté⁷⁹³.

C'est aussi à ce prix, qu'inspiratrice de la philosophie, la mort définit la Beauté comme un des deux pôles du dualisme platonicien, l'apogée de la connaissance, l'absolu contraire de l'incarcération macabre de l'âme dans le corps. La mort est donc le prix nécessaire de l'éternité du dandy, la condition nécessaire de l'expression de l'être en tant qu'être et en

⁷⁹³ René Char, *Les Feuillettes d'Hypnos, in Fureur et Mystère, Œuvres complètes, op. cit.*, fr. 237.

tant que vouloir être. La mort est une proposition d'avenir. Grâce au rien, la mort crée une éternité ontique plus crédible que la plus crédible des réalités ; *le néant de la mort à venir* :

La mort n'est pas du monde. Elle est toujours un scandale, et en ce sens, toujours transcendante au monde. Le néant issu de la négation reste toujours lié au geste intentionnel de la négation et garde ainsi la trace de l'être que ce geste refuse, repousse, renie - alors que la mort soulève une question qui n'est pas posée, qui ne se trouve pas être une modalité de la conscience, qui est question sans donnée. Tout acte de la conscience en tant que savoir est croyance et position ou *doxa*. La question que soulève le néant de la mort est un pur point d'interrogation. Point d'interrogation tout seul, mais marquant aussi une demande (toute question est demande, prière). La question que soulève le néant de la mort n'est pas une modification doxique quelconque ; elle est du ressort d'une couche du psychique plus profonde que la conscience, du ressort d'un événement où de rompt l'événement - et c'est là qu'il faut aller chercher le temps. La possibilité de se poser à soi-même une question, le fameux dialogue de l'âme avec elle-même, ne serait jamais possible sans que soit produite la relation avec Autrui et le point d'interrogation de son visage⁷⁹⁴.

Qui vive ?

⁷⁹⁴ E. Lévinas, *La Mort et le temps*, op. cit., p. 130.

CONCLUSION

« Aux uns la prison et la mort. Aux autres la
transhulance du Verbe.

*Sur les arêtes de notre amertume, l'aurore de
la conscience s'avance et dépose son limon. »*

René Char, *Seuls demeurent, l'Avant-Monde,
argument.*

Autant aller droit au but en retenant les principales leçons de la mort, comme le fait Gilles Ernst qui cite Bataille en corollaire à son étude de la mort: « c'est bien entendu la *fumisterie* la plus profonde que de parler de mort ⁷⁹⁵ ». Le récit, quand il se consacre à « l'histoire sans paroles ⁷⁹⁶ » de la mort, passe au crible la conscience de l'écrivain. Aura-t-il l'illusion de parler d'une réalité de la mort ou mettra-t-il consciemment en évidence les ruses qui nous permettent de recouvrir son néant ? Aura-t-il conscience de la façon dont ce recouvrement se fait dans son œuvre ? Si l'on dit que Julien Gracq est ce que M. Ernst appelle un « écrivain sérieux », par rapport à cette conscience, c'est surtout en raison de l'acuité de son commentaire littéraire, que ce commentaire soit adressé à la littérature en général ou à son œuvre en particulier. Il n'est absolument pas question chez Gracq d'une pensée sur la mort, comme il n'est pas question d'une pensée sur le dandysme...

Parler de mort c'est se mettre en confrontation avec les limites de l'expressivité, c'est faire jaillir du phénomène le concept pur, ou comme le dit Dolto à propos du dandy « jeter son cri au cœur de Dieu ». Gracq ne rétablit aucune religion de la mort... Mais l'esthétique

⁷⁹⁵ George Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1988, t. VIII, p. 199.

⁷⁹⁶ Gilles Ernst, *George Bataille, Analyse du récit de mort*, Paris, PUF, coll. « écrivains », 1993, p. 9.

dandy du personnage donne à la mort gracquienne une dimension iconique qui rejoint la fonction du confiteur des *artes moriendi*. L'art de bien mourir, c'est l'art de donner à sa mort une dimension mythique, dans *Au Château d'Argol*, individuelle, dans *Un Beau ténébreux*, ou historique, dans le *Rivage des Syrtes*, où elle dépasse la fonction lugubre de sa présentation, pour se porter au plan du signifiant. Car le mort est un signifiant sans signification. Il n'est qu'image du vivant, image qui interroge comme interrogent conjointement, dans une conscience supérieure, le langage et l'esthétique si on les rend à leur sens fondamental selon Lacan. La mise à nu de la conscience se fait graduellement chez Gracq, comme la critique l'a déjà souligné, notamment en rapport avec le temps. Comme le dit Leutrat, « Dans *A la Recherche du temps perdu*, le passé survient, alors que, dans l'œuvre de Gracq, il « sous-vient », il vient par en dessous. Ici, il creuse des galeries, là, il s'élève comme un édifice⁷⁹⁷. » Mais son affleurement advient également sur le guidage de l'angoisse morbide que nous avons suivie dans le texte. Ces réseaux qu'emprunte le passé pour émerger à la surface n'existent pas seulement au plan de l'espace fictif, de son drainage métaphorique, mais aussi au plan du personnage. C'est tout un pouvoir de suggestion, aimanté par les mêmes influx magnétiques que vise en effet l'esthétique dandie des personnages. Ce précipité réactif – le dandy psychopompe – est obtenu assez naturellement, non pas directement en fonction d'une référence aux thèmes morbides du dandysme, mais par l'activation des rouages mêmes de la représentation du corps. Pousser son esthétisation dans le sens du désir, c'est invariablement jouer sur une « catharsis collective de l'irrationnel » (*Préf*, p. 111) drainée par la mort, qui est l'accomplissement du dandysme. Au plan du texte et au plan du personnage, il s'agit en fait de la même cohérence et de la même révélation. Seuls les auteurs qui visent cette dimension iconique de la révélation morbide, en jouant sur le double, le reflet, la rétention intentionnelle du temps, élaborent des personnages dandys, au sens moderne du terme, dans le contexte où le dandy n'est évidemment plus le « héros de boudoir » entrevu par Balzac et Stendhal.

La marque christique demeure comme une marque de cette ineffable dimension, où le double du dandy est l'ange, celui qui transmet, qui humanisme un langage ineffable. La revendication essentielle du dandy, que nous voyons si bien illustrée chez Gracq, actualise dans le récit, un genre de quête esthétique nettement affectée par l'idée d'une révélation

⁷⁹⁷ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 172.

macabre. Ce thème iconographique n'a pas pu échapper à Gracq, amateur de Gustave Moreau, comme le dandy imité de Montesquiou et de lui-même qu'invente Jean Lorrain avec *Monsieur de Phocas*. Il relaie en fait les thèmes esthétiques du symbolisme, notamment par la vision d'un Narcisse en proie à une fascination clairement morbide, celle que Gide développe dans son *Traité du Narcisse*. Jean Lorrain lui donne le sens fort de cette *révélation* du regard de mort que nous retrouvons chez Gracq. Monsieur de Phocas, en percevant « l'ineffable de l'âme humaine qui remonte à la surface » est en proie au même phénomène de révélation macabre que les personnages de Gracq, une révélation qui joue sur une esthétique sublime du regard de mort :

Mais tout ce que je ne pouvais méconnaître et ce qui me remuait tout entier, c'étaient les yeux, les inexprimables yeux de ces deux agonies ! [...] Ethal ne s'était pas trompé. C'étaient bien les yeux de mon rêve, les yeux de mon obsession, les yeux d'angoisse et d'épouvante dont il m'avait prédit la rencontre, regards plus beaux que tous les regards d'amour, parce que, devenus décisifs, surnaturels et, enfin, eux-mêmes dans l'affre de la dernière minute à vivre. Sa théorie m'apparaissait enfin justifiée par le talent et le génie du peintre. Je comprenais enfin la beauté du meurtre, le fard suprême de l'épouvante, l'ineffable empire des yeux qui vont mourir⁷⁹⁸.

Ce regard de mort est bien dans l'esthétique des thèmes chers aux symbolistes. On y retrouve la référence gracquienne à Gustave Moreau, à la sexualité ambiguë des préraphaélites :

Et c'est devant la peinture de Gustave Moreau que j'ai été cueillir l'âme de ce masque. Où en suis-je, mon dieu⁷⁹⁹?

Sous cet aspect aussi, comme le symbolisme, et comme Vaché, l'œuvre de Gracq enregistre le mouvement du doute moderne où puise l'origine du dandysme littéraire, dans ses racines historiques, sociales, décadentes... Que le personnage soit directement soumis aux pressions de l'histoire, et à côté de l'anecdote de son dandysme, les révélations qu'il fait sur le rapport de la dimension individuelle de la mort avec sa dimension collective se transforment en une révélation sur le rapport de la Beauté avec l'angoisse morbide. Le personnage retrouve bien, dès le premier élan de l'œuvre de Gracq, ce pouvoir fulgurant d'apparition hautement significative qui était celui des jeunes révolutionnaires, de Saint-Just, de Lautréamont, de Rimbaud, de Brummell (Préf, p. 131). Sa surnaturelle beauté est

⁷⁹⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 217.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 223.

bien relevée par un maquillage de mort, par un fascinant regard de cadavre, nimbé d'une rayonnante horreur :

Couché dans l'herbe, lové dans l'herbe, plus immobile qu'une pierre de foudre, avec l'étrange et nageante incertitude de ses yeux grands ouverts de cadavre, comme ravivés sur son visage après sa mort avec la main secrète, les inquiétants sous-entendus d'un embaumeur, les paupières comme touchées du majestueux maquillage de la mort, Herminien gisait près de là et, de son visage découvert, dans la nudité glaciale du matin, rayonnait une silencieuse horreur, comme si la noirceur d'un crime accompli sans témoin par l'effet d'une ironie sanglante se fût peinte sur le visage même de la victime. (*Aca*, p. 148)

Gracq n'opte pas pour le dandysme. Mais le dandysme se montre dans la dimension révélatrice et cachée de l'œuvre où l'acuité critique va la chercher. Le personnage, en épuisant la vie et en drainant le texte vers une dimension invisible et appréhendée, donne un contour à l'informulable *fin* de la mort. Il ne lui donne cependant aucun contenu, évidemment. Son *taedium vitae*, qui joue sur la *secundarité* de sa conscience par rapport à une dimension élémentaire de l'espace et du temps, dessine en fait les grands traits de la psyché gracquienne, qui situe bien l'homme dans une topologie de la mémoire.

Tout comme le paysage de Poe ne passe chez Gracq qu'en raison du trouble causé par sa fascinante suggestivité, le dandy n'habite son œuvre qu'en harmonie avec le caractère d'un événement déterminant, ou plus précisément d'un événement révélateur que traque le *bund* des personnages secondaires. Il était presque normal que le pouvoir de cette suggestivité, qui est un caractère naturel de l'esthétique du dandy, lui donne sa place dans l'œuvre. Car, comme le dandysme, elle illustre bien une des réactions qui participent d'un mouvement d'individuation propre au vingtième siècle. Gracq en identifie les effets dans le surréalisme, ou encore dans l'existentialisme, comme ceux d'une réaction à l'absurde du monde moderne. L'individuation héroïque qui va avec cette courageuse mise en abîme du moi s'affirme précisément dans la rencontre avec l'ipséité de l'être, avec tous les événements déterminants de l'individuation, ou avec ces signes capables de répondre au projet surréaliste de savoir « en quoi je suis absolument moi-même », au « *qui suis-je ?* ou plutôt, qui je hante ? » de la préface de *Nadja*. Et cette illustration distinctive du moi trouve la mort comme l'événement de la plus grande ipséité, elle confine le personnage au paradoxe qui détermine le caractère révélateur de son dandysme. Car, comme le dit

Barthes, « l'usage forcené du paradoxe risque d'impliquer (ou tout simplement : implique) une position individualiste, et si l'on peut dire, une sorte de dandysme.⁸⁰⁰ »

L'œuvre de Gracq l'a précisément mis en évidence, et la réciproque de cette réflexion concerne uniquement le rapport de représentation de soi induit par la psyché morbide. Si le dandysme est futile dans ses revendications officielles, au moins jusqu'à sa consécration par Barbey, il ne l'est à l'évidence pas en temps que manifestation type d'un réinvestissement esthétique et réflexif de l'Eros affronté à la mort. Si cela n'avait été conjoncturellement lié qu'à une œuvre ou à un auteur, Baudelaire n'eût sans doute pas tellement insisté pour en faire l'apologie littéraire dans un essai - malheureusement jamais écrit - où il voulait décrire la quintessence de l'attitude décadente depuis Chateaubriand... Pour lui, le dandy, paria de la normalité, hérétique de la religion du Progrès, héros du scandale, a en outre une signification métaphysique. Elle se manifeste particulièrement dans une forme de provocation macabre. Le dandy fait scandale et aucun scandale n'est plus grand que le suicide, ou la suggestion sarcastique de sa propre mort.

La mortelle élégance du dandy est précisément ce qui le cite à comparaître dans l'œuvre de Gracq. Elle est en fait mise en place par un besoin fonctionnel de cette œuvre. L'œuvre nous renvoie au personnage et au type dandy, nous invite à considérer pourquoi son élégance se prête aux enjeux littéraires et philosophiques du texte, à cette forme de connaissance particulière produite par le regard plongé dans la mort, cette connaissance précisément qui devient chez Gracq, entre les sens et le sens, la consécration de la rêverie, une sorte de participation mystique du regard, la consécration d'une semi-conscience supérieure à la dialectique, une exploration liminaire du cœur de l'homme, ce que nous avons précisément appelé une *epignosis* par emprunt à la théologie... Par réciprocité, ce regard et cette utilisation de la rêverie morbide ou fascinée, cette magie de la participation angélique, et cet usage *thanaturgique* du personnage confèrent au dandysme une profondeur que l'attitude dandy elle-même ironise. Nous avons pu en remarquer les traces et la pertinence dans le débat des arts à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle consisterait à affirmer un de ces paradoxes qui conduisent au cœur de l'attitude moderne et de son *credo* ; « je le fais parce que c'est absurde⁸⁰¹ »... Elle ne se traduit en fait très concrètement que par l'affirmation non voilée d'une apparence dont le sens est

⁸⁰⁰ Roland Barthes, *in Système de la mode*, Paris, le Seuil, coll. «Tel Quel», 1970, p. 110.

directement déjoué par la mort, comme celui d'une ironie. Car le dandy gracquien et le dandy en général, en parant leur élégance des marques apotropaïques de la mort, déjouent ce qui se cache derrière l'apparence elle-même ; ils situent le sens – ou le non-sens – en amont du regard, ils identifient l'ironie de l'apparence et la montrent comme telle. Tout cela rappelle un peu le cynisme de Néron et lui confère une vertu révélatrice : un *qualis artifex pereo* se fait entendre dans chaque regard porté sur le dandy...

Il serait inconséquent de dire que les remarques qui s'imposent sur l'espace gracquien, sur le paysage de mort de l'œuvre des débuts (*ACA*, p. 51) ne concernent pas le personnage dans le corps, dans les attitudes et la tenue que lui attribue la fiction. Elles s'imposent en fait dans ce domaine avec la même pertinence. La mort est centralisée par le corps du personnage central selon un procédé identique à celui qui fait surgir les corps des cimetières de l'œuvre – Maremma ou Orsenna, ville mortes ou villes vampires, Venise des mortes eaux ou le Casino des spectres – ou qui attire le corps des personnages vers la fatale et angoissante issue de l'antichambre féminine... Méduse, Eros castrateur, costume et regards angoissés échangent leurs propriétés et relaient leurs effets en fonction d'une topographie fixée par le texte. L'action est elle-même placée sous le pouvoir des lieux, de sorte que l'événement n'est jamais que le terme d'un mouvement dans l'espace fictif, de l'un à l'autre des lieux hautement significatifs. Son sens réside dans l'attention élective portée sur l'un ou l'autre des symboles qui s'y trouvent, dans la signification même des regards portés sur ces objets. Il en va de même pour l'attention du lecteur, si ce n'est qu'elle seule situe et produit la continuité du sens métaphorique du texte, qu'elle seule opère les échanges sémiologiques entre *lectant*, *lisible* et *lu*, qu'elle seule produit l'affect d'angoisse qui lie en fait la fascination du personnage pour la mort à la fascination des regards portés sur son dandysme, qu'elle seule transfuse l'angoissant traumatisme du paysage dans les êtres. En elle seule, l'angoisse s'appuie sur la terreur pour permettre sa représentation dans l'œuvre. En elle seulement, la négation du vouloir vivre en appelle à l'évacuation cathartique que produit la mort de la victime désignée par avance, dans tous les réseaux métaphoriques du temps et de l'espace...

On a remarqué, en corollaire, que le dandysme n'était directement mis en scène que dans les trois premiers romans de Gracq, et que sa fin coïncide avec une réorientation de

⁸⁰¹ Tout cela pour rappeler le célèbre « *Credo quia absurdum* » (je crois parce que c'est absurde) attribué à Saint Augustin. Edgar Morin l'applique à la crise de la mort moderne...

l'écriture, une évolution du style et des images vers des références plus actuelles, ainsi qu'en atteste l'analyse factorielle du lexique gracqien, exposée par Etienne Brunet. Gracq a-t-il enregistré un changement historique auquel correspondrait la mutation de son style ? *La Littérature à l'estomac* nous fait dire que oui... C'est après *Le Rivage des Syrtes*, qui met en scène une vision décadente, que la dimension héroïque et historique de l'acte individuel disparaissent de l'œuvre... En parallèle, il n'y aura plus d'esthétique de la révolte que dans les commentaires littéraires. On ne retrouve plus de dimension héroïque dans *Un Balcon en forêt*, où c'est l'absurde qui émerge en actualisant une lecture moderne de la mort, dans le contexte de la crise contemporaine, décrite par Edgar Morin : « L'individualité se désagrège à son tour. La mort achève la nihilisation. Absurde le monde, absurde la mort, absurde l'individu. ⁸⁰²»

Reste chez Gracq l'écriture constituante et réflexive, dans tous les sens du terme. Par cette définition, Gracq rejoint l'idée d'un empirisme de l'instant, d'une valeur non temporelle de l'expérience subjective que rejoindrait l'expérience artistique, suivie par lui dans la réflexion sur la littérature. Car c'est dans cette dimension que la subjectivité peut s'opposer à l'angoisse et réaliser ce retour amont, cette rétention intentionnelle qui reconduit au giron bénéfique du premier limon, celui de la mère positive où le temps historique fatal que la conscience introduit est annihilé : « En effet, l'instant extatique détruit passé et avenir, ne connaît que lui-même, semble écraser, annihiler le temps, et par là même la mort. Il retrouve l'immortalité du soi. ⁸⁰³»

Tout cela met en relation l'utilisation oblique des souvenirs d'enfance, des lectures, le temps arrêté des fragments avec la thanatomorphose du temps et de l'espace narratifs que nous avons pu observer dans le texte. C'est ce temps crépusculaire que Gracq admire chez Chateaubriand, ce temps qui est éminemment littéraire, qui peut faire passer le sujet dans un temps plus humain où l'instant constitué pourrait retenir une parcelle ontique, de l'être en tant qu'être, dans une valeur essentielle où il existerait en soi, indépendamment de la durée de son existence. C'est le temps de la rêverie qui commence comme nous l'avons vu, par une diffraction perceptive de la durée :

Peut-être aussi (l'image du jour penchant vers le crépuscule figurant communément le cours de la vie) la suggestion optimiste d'une halte possible dans le déclin, et même d'une inversion du cours du temps, est-elle faite à notre sens intime par ce ressourcement, ce

⁸⁰² Edgar Morin, *L'Homme et la Mort*, op. cit., p. 305.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 312.

rajeunissement du soleil de l'après-midi. Je ne doute guère en tout cas qu'une mémoire en nous plus haute, sensibilisée de nature à d'autres signaux que ceux du code de la route, se porte garante de la réalité de ces promesses vagues et en même temps véhémentes que nous font à chaque instant l'heure, le temps, et la saison. (*Lea*, p. 59)

Cela rappelle aussi Jaspers que cite Morin ; « L'être n'est pas dans le temps de l'autre côté de la mort, mais comme éternité dans la profondeur de l'être empirique... dans la profondeur empirique en tant qu'éternité. ⁸⁰⁴»

C'est toute la dimension esthétique du personnage qui est en charge d'introduire à cette profondeur empirique qui révèle la dimension non linéaire du temps où la mort est apophasique. C'est aussi toute la dimension extatique du regard pétrifié par Méduse, ou par la fascination du personnage, qui jouent ce rôle de révélation extatique, parallèle aux notions de rêverie et de signalétique des correspondances. La théurgie gracquienne de cette extase est bien basée sur l'utilisation féconde de la dimension invisible du mort, et de la mort elle-même, lue sous l'indice terrible du néant moderne... C'est en somme une esthétique en tous points semblable à celle du dandysme.

Car, attestant à sa façon de la crise moderne de la mort qu'on cache, l'œuvre de Gracq ne montre pas le mort. Le cadavre est en deçà ou au-delà du temps du récit. Dans le temps du récit, les personnages qui incarnent la conscience de l'obstacle disparaissent éventuellement, absorbés par un espace de mort androphage dont la devise est celle d'Orsenna, dans *le Rivage des Syrtes* : « *In sanguine vivo et mortuorum consilio supersum* ». Jusqu'à *Un Balcon en forêt*, le cadavre est absent. C'est le dandy qui fascine. La dimension macabre est cependant sans cesse présente dans le texte par la centralisation sur le charme physique du dandy, qui est désigné pour la mort. Derrière son image c'est en effet un cadavre qui s'exhibe en révélant l'ambiguïté des regards, des désirs et des angoisses portés sur lui. On retrouve là une fonction traditionnelle de l'art macabre. Le *confiteor* du mourant, ce qu'expriment les *artes moriendi*, c'est encore une vocation à l'absolu de la divinité, révélé par une dimension du regard entré dans un monde de conscience supérieure, dans un ordre d'invisibilité supérieur à celui du visible où le corps se situe. Qu'à cette divinité, située en vis-à-vis de l'absolu de la mort, soit substitué le vide, et la scène des *artes moriendi* se simplifie. Reste l'ange, qui n'est plus qu'un messenger de mort, et le regard extatique du mourant... Et le mourant n'est jamais qu'en position strictement figurative, par opposition à une position active ; la mort est sa suprême

passivité. Cette représentation que nous retrouvons dans l'œuvre de Julien Gracq est la seule réalité de la mort moderne. La version moderne de l'art de bien mourir s'adresse ainsi plus directement au vide qu'a laissé la mort de Dieu dans la pensée moderne. Mais pour autant, les fonctions du discours de ce *confiteor* à la mort ne sont pas abolies. S'adresser à la mort, c'est en faire l'interlocuteur substitué à Dieu. Et les mots de ce *confiteor* peuvent rester ceux qui s'adressaient à la dimension sublime du divin. Ils créent même une dimension sublime de la mort que la littérature rend à sa pertinence. C'est ce qui justifie en partie l'abondant usage des références évangéliques et de la liturgie que nous retrouvons dans la trame textuelle. Le commentaire de Françoise Dolto sur le dandy, héros de la mort, retrouve le sens de ce cri sublime « lancé au cœur de Dieu » ou au cœur de la mort ;

Dandy, sans pitié demandée, sans pitié donnée, chevalier solitaire, moine en dentelles, paillard chipoteur, artiste difficile, prince du faste, héros aveugle ou voyeur des fascinations qu'il suscite et décourage, officiant missionné du culte sans rituel d'une beauté qu'il veut et sait toujours inaccessible. Flèche inexorable au fulgurant tracé, tel est le dandy, fidèle à son engagement total. Aucune cible terrestre ne saurait l'arrêter, et les plus captivantes sont pour lui transparentes. C'est au cœur même de Dieu qu'il doit atteindre, flèche de désir, c'est au cœur de Dieu qu'il doit ficher son cri⁸⁰⁵.

Il faudrait compléter par une remarque de Jean Lorrain où se retrouve un peu le sens satanique du cri baudelairien, car la vision de Dieu est dans le cadre du roman de Jean Lorrain, la vision de la mort : « Chaque créature indique Dieu, aucune ne le révèle, ai-je lu quelque part. Dès que notre regard s'arrête à elle, chaque créature nous détourne de Dieu⁸⁰⁶. » Sa conclusion est donnée par un titre, « *Lasciate ogni speranza*⁸⁰⁷ », qui rappelle l'étrange invocation à la mort faite par les prêcheurs dans *Le Rivage des Syrtes*, et par une phrase qui sonne comme une devise du dandy gracquien et qui pourrait tout aussi bien être celle d'Orsenna : « Je traîne ma vie avec moi, quel châtement !⁸⁰⁸ » C'est un peu contre cette conjuration conjointe de la vie avec la mort que se dresse le dandy en l'affichant et en la raillant, à la manière de Sade qui rêve d'une mort qui dépasse la mort naturelle, une mort esthétique, comme le montre Lacan.

Mais ce que retrouve l'analyse du récit de mort, c'est d'une certaine façon non seulement le pressentiment primaire de la mort, mais la nécessité même de son horizon

⁸⁰⁴ Edgar Morin, *L'Homme et la Mort, op. cit.*, p. 312.

⁸⁰⁵ Françoise Dolto, *Le Dandy, solitaire et singulier, op. cit.*, p. 22.

⁸⁰⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas, op. cit.*, p. 193.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 189.

posé dans le paysage de la conscience. Cet horizon est quelque part, toujours plus loin, illimité... Chez Gracq c'est l'ultime subjectivité du regard. Comme la perspective qui se pose sur l'horizon découvre en lui son principe par rapport à l'œil qui regarde, le texte révèle la mort dans cette dimension où elle est le principe d'un regard, d'une mise en perspective du monde, et avant tout d'un monde fermé où les principes président à une réalité unique et bornée ; l'espace littéraire...

Comme l'œuvre tente de méduser son lecteur, le dandy tente de fasciner son milieu, et la mort s'exhibe... Gracq s'est indirectement saisi d'une pertinence essentielle du dandysme, plus liée à son inconscient, à sa pathologie métaphysique, aux termes de l'affrontement entre la part revendicable de son esthétique – la dualité du néoplatonisme esthétisant – et les motivations historico-sociales profondes du choix de ce *confiteor* artistique moderne ; la mort !

C'est par là aussi que le dandysme se connecte à la profondeur poétique de Baudelaire, et au nouveau regard imposé à l'homme dans la conscience moderne. C'est sans doute plus l'intuition de cette conscience, ou de cette subconscience moderne de l'absurdité métaphysique et du vertige du néant intérieur qui ont tourné l'attention de Baudelaire vers le dandysme, plutôt que la simple admiration pour une attitude décadente héritée de Chateaubriand. Par cette simple attitude, le dandy ne ferait que forcer un peu la pose romantique, sans concerner en rien le type d'une attitude provocatrice et héroïque décrite par Baudelaire, sans la porter à la contestation esthétique de la frange bohème du romantisme, à l'orientalisme philosophico-esthétique de Péladan ou Bloy, aux leçons angoissées des autoportraits de Montesquiou, à la réflexion sur le narcissisme philosophique de Wilde, à l'expérimentation du sens de la réceptivité sensible de des Esseintes, à la pratique de l'humour ubiqué comme forme de l'absolue modernité d'un art nouveau chez Vaché, à la *Contemplation de la mort* de d'Annunzio...

Notre travail nous pousse à considérer tous ces dandysmes comme les manifestations diverses d'une réaction commune, et nous pousse à identifier un moteur réactif commun à ces tentatives dispersées d'individuation totale, d'illustration personnaliste de l'avènement d'un nouveau moi, un moi mis en abîme par la phénoménologie. Cette angoisse du moi moderne n'est pas seulement un point commun entre les grands dandysmes. Elle n'est dandie qu'en raison d'une acuité malade du dandy, d'une attention outrée du dandy pour

⁸⁰⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 199.

son image et pour son corps. Mais elle est en germe dans tous les moi... comme la mort. A ce titre le dandy, par l'élaboration de son hypercorps artistique, nous révèle certains mécanismes de représentation qui entrent en compte dans les constructions antimortelles et qui se dissimulent dans la normalité du corps et de la pensée.

Le regard du dandy sur le corps et le regard du lecteur sur le texte entraînent bien tous deux l'effort d'auscultation d'une mort à l'œuvre. Cette intrusion du regard dans l'interdit annihilant ne se fait pas seulement au prix d'une mise en abîme figurée de l'auteur et littérale de ses personnages, comme elle ne se fait pas simplement par la figuration d'un dandysme macabre. Non. Elle se fait par une représentation poussée dans ses ultimes retranchements, révélée dans son caractère le plus essentiellement humain. Car la rencontre avec la mort n'est pas seulement la rencontre avec la mort d'un autre. Elle est rencontre avec un autre en fonction du rapport avec moi qu'impose le fonctionnement identifiant de la psyché du lecteur dans le regard sur le personnage. Ce rapport d'identification est aussi une part importante de l'effet recherché par le dandy. Le dandy tente de figurer la mort captivante qui fait du sens, comme la mort d'Empédocle. Et il séduit par le pouvoir qu'il gagne en plongeant ses regards dans la mort ou dans les yeux de Méduse. Le sacrifié continue à parler du milieu de la mort. L'attribut du divin, de l'ange ou du messie que font apparaître les métaphores ne sont rien d'autre que la révélation du pouvoir de fascination exercée par le psychopompe. Cette révélation est aussi celle du sens psychopompe vers lequel se tourne toute pensée sur l'être. L'introduction dans le néant est en effet la condition du regard absolu qui dépasse la finitude du moi et déjoue l'aporie de l'instant mortel. C'est la raison d'être du moi du personnage et de la mort en littérature. Il nous donne ce regard qui nous laisse vivants, d'une part parce que la mort n'est plus le néant mais un rien substitué, un rien constitutif, un Minotaure assagi par la victime sacrifiée, et, d'autre part, parce que la mort littéraire n'est plus un événement du moi réel. Elle n'est plus un événement situé entre animalité et conscience, mais un événement qui concerne uniquement leur représentation et les mécanismes de conscience sans lesquels cette représentation est impossible, sans lesquels il n'y a pas non plus de lecteur, et sans lesquels auteur et lecteur n'ont fondamentalement aucun sens en commun. Dans sa représentation, la mort n'est plus le néant annihilant, mais un rien *édifiant*. La représentation de la mort participe en soi à l'activité d'affirmation du moi humain en tant que conscience, parce que son mécanisme même est une substitution qui puise aux mécanismes les plus profonds de la dialectique du sens qui sourd dans le langage. Par elle et par le langage, l'homme

découvre et fait la preuve de son moi et de son énergie existentielle. L'esthétique morbide du dandysme a visiblement plus d'utilité en littérature que sur la scène sociale, car les jeux artistiques et esthétiques s'y montrent avant tout comme les productions du sens. En préliminaire à son étude sur Bataille, Gilles Ernst précise le paradoxe de toute écriture de mort : « Il y a donc un grand paradoxe dans la mort et dans la parole littéraire : l'une se tait tout en hantant l'autre qui, sans cesse à l'écoute de son contraire ne fait jamais silence⁸⁰⁹. »

La mort est autant l'échec que le seul succès du langage. Car la déroute qu'elle provoque, qui est sa seule réalité observable, est prolixe... En ce sens, la mort est en quelque sorte l'idéal du langage, la limite de l'indicibilité, mais, en même temps, la motivation de son effort fondamental. On ne s'étonne donc pas que la mort, si présente dans l'œuvre de Gracq, ne s'y montre pas à découvert. Cette remarque concerne aussi le dandy. Il est logique que le même paradoxe de présence et d'absence, qui est celui de la mort, concerne les personnages qui sont dandys parce qu'ils assument conjointement le propos de la mort reporté sur le corps et sur l'esthétique. Leur dandysme est frappé du même paradoxe de présence et d'absence que la mort dans le texte. Il l'est notamment à travers le regard vide de Méduse, qui est en fait le regard éclairé par la conscience, débarrassé de son masque de suggestivité vivante, vu tel qu'il est, car « il n'y a rien dans les yeux, et c'est là leur terrifiante et douloureuse énigme, leur charme hallucinant et abominable. Il n'y a rien que ce que nous y mettons nous-mêmes. Voilà pourquoi il n'y a de vrais regards que dans les portraits⁸¹⁰ ». Méduse ne fait rien moins que révéler cette dimension somatique de l'existence, et avec elle de la mort, que le dandy dénonce dans son double jeu sur le corps et l'angoisse du regard fasciné. Murat le pressent dans sa définition d'Allan :

Allan est le visage, et presque l'ange de la tentation. [...] La fiction a pour but d'expérimenter, grâce au dispositif qu'elle construit, les effets que produit sur un groupe fermé la présence d'un être porteur d'absolu – et il n'y a pas d'autre absolu humain que la mort. Ce n'est cependant pas la mort qui est désirée, mais la surhumanité momentanée que confère l'engagement pris avec elle. [...] La lumière de ce destin ambigu se projette sur les suicidés du surréalisme, Jacques Vaché et Jacques Rigaut⁸¹¹...

L'essentiel de l'attitude et des gestes du héros correspond ainsi au dandysme sans qu'aucune mise en équation de cette esthétique ne soit faite, sans que le dandysme ne soit

⁸⁰⁹ Gilles Ernst, *George Bataille, Analyse du récit de mort*, op. cit., p. 9.

⁸¹⁰ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 35.

⁸¹¹ Michel Murat, *Julien Gracq*, op. cit., p. 168.

jamais désigné nommément. C'est en fait parce qu'il tente le message indicible de l'esthétique tragique que le dandysme de Gracq se tait sur lui-même... Et c'est un autre signe de la pertinence qu'il y a dans son étude, un autre signe de la conscience qu'a Gracq d'une dimension de l'esthétique qui dépasse une revendication de forme ou une catégorisation qui se bornerait au dandysme mondain, ou encore au sentiment d'entre soi qu'il pouvait y avoir dans le dandysme boulevardier, même si ce sentiment est établi avec le lecteur par un présupposé élitiste de culture commune ...

Chez Gracq, l'esthétique du personnage atteint une dimension où, dépouillée de ses scories sociales, elle manifeste directement les tensions qui s'exercent sur lui. Elle se résume à une peinture appliquée de la stupeur du non-sens révélé, sur laquelle stupeur joue aussi le regard *anormal* que le dandy veut que l'on porte sur lui, à l'instar du « Contemplez-moi ! » (*Préf*, p. 221) de Jules Barbey d'Aureville. Gracq retrouve ailleurs le sens morbide de cette contemplation qui libère « toute la charge galvanique dont on le voit capable » (*Ab*, p. 41) :

À peine s'en avise-t-on vaguement que les indices accourent en foule. Il n'est pas tout à fait indifférent de remarquer que le premier exégète de Lautréamont, Léon Bloy, « électivement » sensible, il est vrai, à la polarisation dont il a été parlé, le caractérise de but en blanc, et assez bizarrement, comme l'homme qui a apporté « la bonne nouvelle de la damnation ». Et à partir du grand ancêtre, on voit dans cette direction les affinités électives jouer à plein. De ces lignes de force qui à travers Breton irradient le surréalisme, la plus constante est peut-être la fascination quasi automatique exercée par l'acte profanateur. Il est inutile même, tellement elles surabondent, de se donner la peine de chercher dans l'œuvre de Breton et de ses amis les preuves d'une attirance aussi étrange et aussi continuelle — qu'elle éclate en appels vibrants au sacrilège ou que de façon plus convaincante encore elle affleure subtilement dans la trame de la prose, pour revigorer d'un aiguillon empoisonné une image d'une tout apparente innocuité. (*Ab*, p. 41)

Le « qui-vive ? » reste bien la question phare que la mort pose à la conscience. C'est toute la dimension figée de l'expression lexicalisée, martiale, tout le mystère de son propos qui se retrouve dans la forme qu'elle prend. Signe de cette conscience, la finalité de la question qui domine le texte est bien aussi un retour sur son sens... Elle n'invite pas au commentaire sur le *pathos* du mourir... Ce *pathos* elle le retourne... de Toi, de la mort de Toi, vers la mort « en soi », et surtout de la mort « en soi » vers une image de la mort « en moi » qui n'est plus vraiment la mort... C'est en effet le timbre de sa propre voix que retrouve le personnage dans le discours sur la mort prêché dans les Syrtes (*Rds*, p. 175). Avec ce timbre, il rejoint une dimension de la mort qui n'a aucun rapport avec sa nature propre. Elle retrouve en effet sa voix la plus réelle dans le passé du personnage et dans

l'intimité de sa conscience, « cette voix d'entrailles qui se posait si naïvement dans la tonalité lugubre de son passé profond » (*Rds*, p. 177), même si, en l'occurrence, ce passé profond du personnage n'a pas de réalité et qu'il emprunte à la psychologie du lecteur. Et ce moi retrouve l'image de la mère... De la mort mère, profondément tissée aux métaphores de la nature gracquienne, plus que du personnage de la mère... Il n'y a aucun personnage de mère dans l'œuvre de Gracq où elles n'apparaissent que de façon allusive. Le texte emploie d'ailleurs le mot avec la majuscule mystérieuse d'une dimension sacrée de l'enfantement dans la mort (*Rds*, p. 175).

On retrouve bien une approche de la mort sur laquelle la psychanalyse a mis l'accent. Mais on la retrouve dans une dimension où elle n'est pas le propos déroutant de la régression. Car la mort gagne une vertu constituante dans le texte littéraire : « La mort, la mort toujours présente *in absentia* dans les coulisses du récit, devient alors la seule clé d'accès à son fonctionnement. Et surtout le lieu où se créent, par contagion et imitation, ses moyens d'expression⁸¹². »

Chez Gracq, elle draine l'influx textuel autant que la psyché du personnage. Elle joue bien sur la révélation d'une l'angoisse motrice de la psyché et de la sublimation extatique que peut produire l'image du dandy et de la mort qu'il laisse voir en transparence, derrière son aura de « meneur de jeu ». Ce qui peut surprendre, c'est en effet que, réciproquement, ce qui conduit au personnage dans l'espace fictif puisse trouver une réalité plus profonde en créant l'objet de la demande du désir – c'est un des clés évidentes de l'esthétique – mais surtout, en créant l'objet de la demande de l'angoisse dans la même image. Comme le dit G. Ernst, « La mort impose donc en littérature une méthode heuristique qui suit le guidage littéraire, et cette méthode est bien une méthode esthétique.⁸¹³ » Dans cette dimension esthétique, la mort n'est plus la mort. Elle est un non-dit constitutif, un « oracle », qui renvoie aux vertus fondamentales du langage qui fait exister un monde en soutenant, pour l'être qui y est mortellement engagé, qu'il n'y est engagé que de façon signifiante. Gracq le rappelle dans l'article récemment donné au journal *le Monde* :

La littérature repose pour une bonne part sur un non-dit : sur l'axiome, non publié, qu'une réussite de forme est aussi de quelque manière la saisie d'une vérité, et rien n'interdit de comprendre en ce sens le mot de Rimbaud : « *C'est très vrai, c'est oracle, ce que je dis.* » La pensée est trop fluide, trop instable, trop spontanément mutante de nature pour ne pas s'éprendre (et même en fait pour ne pas s'ordonner selon eux, comme fait la limaille au

⁸¹² Gilles Ernst, *George Bataille, Analyse du récit de mort*, op. cit., p. 55.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 17.

contact de l'aimant) de ces bonheurs-du-mot où elle prend corps et coagule au contact de la langue, sans ressentir la moindre perte de liberté. Les dictons (généralement météorologiques) de la campagne prennent force, gardent vigueur et se perpétuent sur leur seul aloi verbal, sans s'embarrasser le moins du monde au long des siècles de vérification ; il s'éclairent par là un peu la nature singulière de l'autorité que peut prendre, et garder, un texte littéraire. Cette autorité n'est pas celle de la vérité, mais la vertu du seul bien-dire lui fait tout de même franchir le pas décisif qui sépare la simple assertion de l'affirmation, laquelle implique prise de solidité. Non seulement quelqu'un nous parle à travers ce texte, mais quelque *chose* aussi, qui est la langue comme saisie dans son droit-fil : il y a aussi peu ou prou cristallisation, et la cristallisation n'est pas la « vérité » d'un élément, mais seulement son état stable à une certaine température et dans un certain milieu (qui sont rarement ceux de son utilisation courante). Ainsi va la « vérité » qui dispense l'art, non pas opposable à l'erreur, mais plutôt à l'indistinct, au labile, à l'informe – condensation précaire, aux contours inflexibles (comme l'est le cristal) d'un élément dont l'état le plus habituel, et le seul réellement fréquentable, est la fusion, l'amalgame, l'oxydation, l'entrée en combinaison et la mixité. L'art n'est pas réellement menteur, il est plutôt le garant – paradoxalement fixé, et magnifié – de la nature à la fois authentique et perpétuellement transitive de la réalité⁸¹⁴.

Gracq ne blesse pas en parlant de la mort, comme Bataille blesse, en s'approchant d'une dimension macabre et indécente de l'expression que le style de Gracq rend impossible. Pourtant la mort est là. Plus romantique et plus décadente que chez la plupart de ses contemporains. La partie dandy de son œuvre aboutit ainsi à faire du texte une dimension iconographique de la mort, une de ces peintures emblématiques dont l'œuvre elle-même est truffée... Mais les cartes de ces icônes sont battues et posées sur la table pour que le lecteur y chemine, dans une errance révélatrice un peu semblable à celle du surréalisme, un peu semblable à celle de l'écrivain qui rencontre les images fécondantes dans le réel. Chaque image du récit, écrit en plans, a une valeur et un sens propres. Et les images mises à côté les une des autres suggèrent la voie secrète d'un temps magique, ce temps où la mort peut devenir le principe coercitif du texte, en même temps que le coup d'arrêt, le hoquet de sa durée, cette thanatomorphose qui remodèle le temps et l'espace du récit.

Qui vive ? La question passe du dandy au reflet narcissique de son visage... Elle passe de ce reflet au cadavre qui n'est que l'image du vivant. Elle passe de cette image au lecteur. Intacte et troublante, la question épuise le sens de l'écriture de mort ; elle questionne fondamentalement, et c'est le questionnement qui fait sens, non sur la mort, comme le texte qui ne tente pas de lui donner un contenu, mais sur le vivant, conscience de temps et d'espaces réinvestis par la mémoire « en nous plus haute » (*Lea*, p. 59) où la mort prend appui.

⁸¹⁴ Julien Gracq, *in journal Le Monde*, 5 février 2000, p. 14.

Qui vive ? Vive Mort !

BIBLIOGRAPHIE

I – JULIEN GRACQ

I -1 / Œuvres de Julien Gracq

Edition de référence : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I et II, édition présentée et annotée par Bernhild Boie.

Tous les ouvrages aboutis de Julien Gracq ont été initialement publiés aux éditions José Corti, soit dans l'ordre chronologique :

Au Château d'Argol, Paris, José Corti, 1938, 184 p.

Un Beau ténébreux, Paris, José Corti, 1945, 216 p.

Liberté grande, Paris, José Corti, 1947, 118 p.

André Breton, quelques aspects de l'écrivain, Paris, José Corti, 1948, 212 p.

Le Roi pêcheur, Paris, José Corti, 1948, 156 p.

La Littérature à l'estomac, Paris, José Corti, 1950, 74 p., repris dans *Préférences*.

La Terre habitable, Paris, José Corti, coll. « Drosera », 1951, 50 p., repris dans la seconde édition de *Liberté grande*.

Le Rivage des Syrtes, Paris, José Corti, 1951, 356 p.

Prose pour l'étrangère, Paris, José Corti, 1952, hors commerce, 36 p.

Penthésilée, de Heinrich Von Kleist, traduction, Paris, José Corti, 1954, 128 p.

Un Balcon en forêt, Paris, José Corti, 1958, 256 p.

Préférences, Paris, José Corti, 1961, 256 p. éd. augmentée en 1969.

Lettrines II, Paris, José Corti, 1974, 246 p.

Les Eaux étroites, Paris, José Corti, 1976, 80 p.

En Lisant, en écrivant, Paris, José Corti, 1981, 306 p.

La Forme d'une ville, Paris, José Corti, 1985, 218 p.

Autour des sept collines, Paris, José Corti, 1988, 152 p.

Carnets du grand chemin, Paris, José Corti, 1992, 308 p.

I - 2 / Ouvrages consacrés à Julien Gracq

AGEL, Henri, *Le Beau ténébreux dans la littérature : de Lancelot à Julien Gracq*, Paris, Ed. du CEFAL, 1999.

AMOSSY, Ruth, *Les Jeux de l'allusion littéraire dans « Un Beau ténébreux » de Julien Gracq*, Neuchâtel, la Baconnière, coll. « Langages », 1980.

AMOSSY, Ruth, *Parcours symboliques chez Julien Gracq ; « Le Rivage des Syrtes »*, Paris, CDU-CEDES, 1982.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Plaisirs de vampire : Gautier, Gracq, Giono*, Paris, PUF, 2001.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Une Ballade en galère avec Julien Gracq*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1995.

BERTHIER, Philippe, *Julien Gracq critique ; d'un certain usage de la littérature*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

BORGAL, Clément, *Julien Gracq : l'écrivain et les sortilèges*, Paris, PUF, 1993.

BOYER, Alain Michel, *Julien Gracq, Bretagne et Loire*, Aix-en-Provence, Edisud, 1989.

BRIDEL, Yves, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Age d'homme, 1981.

CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, *Désir, Figure, Fiction. Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », n° 199, 1981.

CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris Klincksieck, coll. « Bibliothèque du vingtième siècle », 1984.

CARIBONI KILLANDER, Carla, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*, Thèse de doctorat en littérature française, Lund, Romanska institutionen Lunds universitet, coll. « Etudes romanes de Lund », 2000.

- CARRIERE, Jean, *Julien Gracq, qui êtes-vous ?*, la Manufacture, coll. « Qui êtes-vous ? », n° 15, 1986.
- CLAUDE, Annie, *Dramaturgie et Liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972.
- COELHO, Alain, Julien Gracq, *Appareillage : suivi d'un entretien avec Julien Gracq*, Paris, Joseph K, 1997.
- COELHO, Alain, Lhomeau Franck, Poitevin Jean-Louis, *Julien Gracq, écrivain*, Laval, Ed. Siloe, coll. « Le Temps singulier », 1988.
- COGEZ, Gérard, *Julien Gracq, Le Rivage des Syrtes*, Paris, PUF, coll. « Etudes littéraires », n° 55, 1995.
- DAMAMME-GILBERT, Béatrice, *La Forme d'une ville de Julien Gracq : écriture d'un lieu dialogique*, Paris Minard, coll. « Lettres modernes », 1998.
- DENIS, Ariel, *Julien Gracq*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 234, 1978.
- DESCOTES, Michel, *Un Balcon en forêt de Julien Gracq*, Paris, Bertrand Lacoste, 1991.
- DOBBS, Annie-Claude, *Dramaturgie et Liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972.
- DODILLE, Norbert, *La Description dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, université de Lille III, 1975.
- FAYE, Eric, *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996.
- FRANCIS, Marie, *Forme et Signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Nizet, 1979.
- GOUX, Jean-Paul, *Les Leçons d'Argol*, Paris, Temps actuels, 1982.
- GROSSMANN, Simone, *Julien Gracq et le Surréalisme*, Paris, José Corti, 1980.
- GUEZENGAR, Annie, *Paysages de Saint-Florent le Vieil et des Mauges à travers les textes de Julien Gracq*, Maulévrier, Hérault éditeur, 1985.
- GUIOMAR, Michel, *Julien Gracq, Argol et les rivages de la nuit*, Paris, José Corti, 1984.
- GUIOMAR, Michel, *Miroirs de ténèbres : images et reflets du double démoniaque. Julien Gracq : Argol et les rivages de la nuit*, Paris, José Corti, 1984.
- GUIOMAR, Michel, *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1982.

- HADDAD, Hubert, *Julien Gracq, La Forme d'une vie*, Paris, Le Castor Astral, 1986.
- HETZER, Freidrich, *Les débuts narratifs de Julien Gracq (1938 – 1945)*, Munich, Minerva Publikation Saur, 1980.
- HOY, Peter C., *Julien Gracq : œuvres et critique (1988 – 1990)*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1993.
- HOY, Peter, *Julien Gracq, Essai de bibliographie*, London, Grant and Cutler, 1973.
- LACROIX, I., *Etude des images chez Julien Gracq*, thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, université de Paris X, 2 vol., 1974.
- LE GUILLOU, Philippe, *Julien Gracq, Fragments d'un visage scriptural*, Paris, La Table ronde, 1991.
- LEUTRAT, Jean Louis, *Julien Gracq*, Paris, le Seuil, coll. « Les Contemporains », n° 12, 1991.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Julien Gracq*, Paris, éd. Universitaires, coll. « Classiques du vingtième siècle », n° 85, 1967.
- MAROT, Patrick, *La Forme du passé : écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », n° 42, 1999.
- MASSOUTRE, Guylaine, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq*, Paris, Bertrand Lacoste, 1993.
- MERTENS, Pierre, *L'Agent double sur Duras, Gracq, Kundera, etc.*, Paris, Complexe, 1989.
- MICHEL, Jacqueline, *Une Mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986.
- MICHEL, Monique § CLAUDE, Jean, *Julien Gracq et l'écriture dramatique, Lecture de « le Roi pêcheur »*, thèse de doctorat en littérature française, Nancy 2, 1998.
- MONBALLIN, Michèle, *Gracq, Création et Recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Prismes Méthodes », 1987.
- MORTAL, Anne, *Le chemin de personne, Yves Bonnefoy - Julien Gracq*, Thèse de doctorat en Sciences des textes et documents, Paris 7, 1997. Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1998.

- MURAT, Michel, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq. *Etude de style. Vol. 1 : Le Roman des noms propres. Vol. 2 : Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.
- MURAT, Michel, *Julien Gracq*, Paris, ADPF- Publications, 2000.
- NOËL, Mireille, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne § Paris, Delachaux & Niestlé, coll. « Sciences des discours », 2000.
- PALLANCA, J., *Une approche stylistique de Julien Gracq ; l'emploi de l'italique*, thèse de doctorat de troisième cycle, université de Nice, 1972.
- PERIN, Louis, *Julien Gracq, les Syrtes et l'Italie*, Paris, Editions du Lys, 1997.
- PERRIN, Michel, *Profils perdus, Pierre Reverdy, l'oncle Bareau, Blaise Cendrars, le professeur Heguebure, Roland Cailleux, Cami, Julien Gracq*, Paris, AMP, 1996.
- PEYRONIE, André, *La Pierre de scandale du « Château d'Argol », de Julien Gracq*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », n° 133, 1972.
- PLAZY, Gilles, *Voyage en gracqoland*, Paris, Ed. de l'Instant, 1989.
- POITEVIN, Jean-Louis § GUILLOT, Yves, *Julien Gracq*, Paris, Marval, 1990.
- POITEVIN, Jean-Louis, *Julien Gracq*, Paris, Marval, 1990.
- RO, Young-Ran § BERTHIER, Philippe, *Le théâtre baroque de Julien Gracq*, thèse de doctorat en Littérature française, Université Paris 3, 2000.
- ROUSSEAU, Laurence, *Images et Métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », n° 200, 1981.
- SONG JIN, Seok § BACKES, Jean-Louis, *Forme et Signification du lieu architectural chez Julien Gracq*, thèse de doctorat en littérature française, Université de Tours, 2000.
- TRITSMANS, Bruno, *Livres de pierre, Segalen-Caillois-Le Clézio-Gracq*, Tübingen, G. Narr, coll. « Etudes littéraires françaises », 1992.
- VISSET, Pascal. *L'autre, le temps et la mort dans trois fictions du XXème siècle, "El jardin de senderos que se bifurcan" (1941) de J.L. Borges, "Under the volcano" (1947) de Malcolm Lowry, "Le rivage des Syrtes" (1951) de Julien Gracq*, thèse de doctorat en littérature comparée, Université Paris 3, 2000.
- VOUILLOUX, Bernard, *De la peinture au texte ; L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989.
- VOUILLOUX, Bernard, *Gracq autographe*, Paris, José Corti, 1989.

VOUILLOUX, Bernard, *Mimesis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », n° 248, 1991.

I - 3 / Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revues

Douze lectures du Rivage des Syrtes et autres études sur Julien Gracq, Angers, Presses de l'université d'Angers, 1983.

Entretiens sur « Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq, *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents* (université de Paris-VII), n° 9, mars 1982.

Qui vive ? Autour de Julien Gracq, Paris, José Corti, 1989.

Au château d'Hegel, in *le Magazine littéraire*, Paris, n° 179, décembre 1981.

Julien Gracq, Visages d'une œuvre, Actes du colloque international, Angers, 21-24 mai, 1981, Presses de l'université d'Angers. Actes réunis par Georges Cesbron.

La Revue des lettres modernes, Julien Gracq, 1991.

La revue des pays de la Loire (Julien Gracq. Quelques aspects de l'écrivain), Nantes, 1^{er} trimestre 1986. rééd. in A. Coelho, F. Lhomeau et J.-L. Poitevin, *Julien Gracq, écrivain*.

Lendemains, Berlin, Hitzeroth, n° 58, 1990.

Magazine littéraire (Paris), n° 179, décembre 1981.

Marginales, Bruxelles, n° 134, 1970. Textes réunis par Jacques de Decker.

Cahier de la Pléiade, n° 2, Paris, Gallimard, avril 1947.

Cahiers de l'Herne, Paris, n° 20, décembre 1972. Rééd. Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1987. Textes réunis par Jean-Louis Leutrat.

Givre, Charleville, n° 1, mai 1976. Textes réunis par Hervé Carn, Paul-Marie Péchenart et Pierre Pruvot.

Actes du colloque international d'Angers du 21 au 24 mai 1981, Julien Gracq, Angers, Presse de l'université d'Angers § Paris, Corti, 1982.

Revue d'histoire littéraire de la France, mars-avril 1983, n° 2 (*Julien Gracq : « Le Rivage des Syrtes »*).

Akzente, Munich, Hanser, n° 6, 1989.

Cahiers Julien Gracq, Minard, n° 1, 1991, *Une écriture en abyme* ; n° 3, 1998, *Temps, Histoire, Souvenirs*, Série dirigée par Patrick Marot.

Julien Gracq, Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981, Presses de l'université d'Angers.

Julien Gracq, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (24-31 août 1991), textes réunis par Michel Murat.

Revue des lettres modernes, Julien Gracq, Paris, Minard, 1991.

I - 4 / Articles et fragments d'ouvrages

ANZIEU, Didier, « *Julien Gracq : les figures de la position dépressive et le procès de la symbolisation* », *Etudes philosophiques*, Marseille, III, 1971, pp. 291-303.

AUDOUIN, Philippe, « *Châtellenies* », *Pleine marge*, Cognac, *Le Temps qu'il fait*, n° 2, 1985, pp. 83-96.

BALMAS, Enea, *Situazioni e profili*, Milano, Cisalpino, 1962.

BAUDRY, Jean, « *Julien Gracq, poète romancier* », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, XII, 1957, pp. 469-478.

BERTHIER, Philippe, « *Julien Gracq en Stendhalie* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1984, pp. 271-284.

BLANCHOT, Maurice, « *Grève désolée, obscur malaise* », *Cahiers de la Pléiade*, n° 2, avril 1947, pp. 134-137. Repris dans « *Qui vive ?* »...

BOMBARDE, Odile, « *Repères de Rimbaud dans l'œuvre de Julien Gracq* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1984, pp. 553-560.

CHAMBERS, Ross, « *Le Rivage des Syrtes ou l'origine des signes* », *Revue des Sciences humaines*, Lille, XXXV, 1970, pp. 141-154.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, « *L'Art narratif et la magie* », *Mélanges Décaudin*, Minard, 1986, pp. 325-335.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, « *La Tentation dans l'œuvre de Julien Gracq : tragique, épos et mythe* », *Revue des Sciences humaines*, n° 157, Lille, XL, 1975, pp. 103-119.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, « *Le Surréalisme et le Roman* », Lausanne, *L'Age d'Homme*, 1983.

- DODILLE, Norbert, « *Le Jeu du furet* », *Revue des Sciences humaines*, Lille, XLVI, 1981, pp. 151-161.
- ERNST, Gilles, *Fines transcendam ou la Mort dans les romans de M. Julien Gracq*, in *Julien Gracq, Actes du colloque international d'Angers*, du 21 au 24 mai 1981, Presses de l'université d'Angers, 1982, pp. 311-324.
- ETIEMBLE, René, « *Hygiène des Lettres* », t. V, Gallimard, 1967.
- FABRE-LUCE, Anne, « *Julien Gracq et le Surréalisme : une dynamique du deuil* », *Revue des Sciences humaines*, Lille, 1946, 1981, pp. 145-149.
- HEYNDELS, Ralph, « *Le refuge fissuré et la fable laissée pour compte : pour une lecture socio-dialectique des fictions de Gracq* », *Actes du colloque « Les Angevins de la littérature »*, Presses de l'université d'Angers, 1979, pp. 524-544.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXème siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, Corti, 1991.
- LACOSTE, Yves, « *Julien Gracq, un écrivain géographe : Le Rivage des Syrtes, un roman géopolitique* », *Hérodote*, n° 44, janvier-mars 1987, pp. 8-37.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Bref essai sur l'univers humain des oeuvres de Julien Gracq*, in *Cahiers du Sud*, n° 382, 1965, pp. 248-281.
- MAC LENDON, Will, « *Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq* », *The French Review*, XLI, 1968, pp. 539-548.
- MICHEL, Jacqueline, « *Une mise en récit du silence ; Bosco, Gracq, Le Clézio* », José Corti, 1985.
- MURAT, Michel, « *Julien Gracq : la ville est une forme* », *Les Mots, la Vie*, Université de Nice, n° 6, 1989, pp. 53- 70.
- MURAT, Michel, « *Rhétorique de la description romanesque chez Julien Gracq* », *Actes du colloque « Les Angevins de la littérature »*, Presses de l'Université d'Angers, 1979, pp. 505-523.
- PICON, Gaétan, « *Les romans : Un Beau ténébreux* », *Confluences*, Lyon/Paris, n.s., n° 5, juin-juillet 1945, pp. 419-421.
- RICHARD, Jean-Pierre, *A tombeau ouvert*, dans *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.
- RICHARD, Jean-Pierre, « *Le Roman d'une bulle* », in *Pages paysages*, Seuil, 1984.
- TITSMANS, Bruno, « *Poétique du jeu. Récit et jeu chez Julien Gracq* », *Poétique*, XX, 1989, pp. 299-318.

VOUILLOUX, Bernard, « *Gracq : du récit au livre* », Les Lettres romanes, Louvain, XL, 2, 1986, pp. 147-161.

VOUILLOUX, Bernard, « *Sens arrêté, sens redoutable : vers une poétique de Julien Gracq* », Travaux de linguistique et de littérature, Strasbourg, XXIV, 2, 1986, pp. 133-153.

VOUILLOUX, Bernard, « *Une poétique des lieux : la forme de l'Italie* », Lettres romanes, Louvain, XLV, 1-2, 1991, pp. 87-107.

VOUILLOUX, Bernard, « *La Venelle du sourd – Sur la référence et l'allusion : Gracq, Cézanne, Goya* », Poétique, n° 62, avril 1985, pp. 197-214.

WEBER, Jean-Paul, « *Domaines thématiques* », Gallimard, 1963.

I - 5 / Base de données numériques et logiciel de recherche lexicométrique « hyperbase »

BRUNET, Etienne, *Hyperbase, logiciel hypertexte pour le traitement documentaire et statistique des corpus textuels*, version 4.0, Institut National de la langue française, laboratoire CNRS, Bases corpus et langage, Université de Nice, 1999.

I - 6 / Casette VHS

MITRANI, Michel, *Julien Gracq*, réal. Michel Mitrani, Paris, INA, coll. « Voir et lire – Un siècle d'écrivains », 1995.

II - AUTOUR DU DANDYSME

II – 1 / Fonds théoriques et critiques relatifs au dandysme

- BALZAC, Honoré de, *Traité de la vie élégante*, in *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Du Dandysme et de Georges Brummell*, in *Œuvres romanesques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- BARTHES, Roland, *Le Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
- BAUDELAIRE, Charles, *Correspondances*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles, *Ecrits esthétiques, Le peintre de la vie moderne, Le dandy*, Paris, édition 10/18, 1986.
- BEERBOHM, Max, « *Dandies and Dandies* » (1896), *Works and More*, Londres, John Lane, The Bodley Head, 1952.
- BOULANGER, Jacques, *Le chic et les dandys*, Paris, High Life Tailor, imprimé par Devambez, 1909.
- BOULANGER, Jacques, *Sous Louis Philippe, les dandys*, Paris, Ollendorf, 1907.
- BRETON, André, *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- BURKE, E., *Reflections on the revolution in France*, London, Penguin Books, 1973.
- BYRON (Lord), *Memories and Letters, Mémoires de Lord Byron*, Bruxelles, trad. de Mme Louise Belloc, Tarlier, 1830.
- CAMUS, Albert, *L'homme révolté, La révolte des dandys*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1951.
- CARASSOU, Michel, *Jacques Vaché et le Groupe de Nantes*, Paris, Jean Michel Place, 1989.

- CARASSUS, Emilien, *Le Mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », n° 186, 1971.
- CARASSUS, Emilien, *Le Snobisme et les Lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884-1914*, Paris, Armand Colin, 1966.
- CARLYLE, Theodor, *Sartor Resartus on Heros and Hero worship*, London, Every man's Library, n° 278, 1965.
- CHATEAUBRIAND, *Les Mémoires d'outre-tombe*, t. II, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- CHENOUNE, Farid, *Des Modes et des hommes, Deux siècles d'élégance masculine*, Paris, Flammarion, 1993.
- COBLENCE, Françoise § LASCAULT, Gilbert, *Le dandysme et la question de l'identité*, Doctorat de 3^{ème} cycle en philosophie, Paris X, 1985.
- COBLENCE, Françoise, *le Dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, PUF, coll. « Recherches politiques », 1988.
- COLE, Henry, *Beau Brummell*, Londres, Butler and Tanner Ltd., 1977.
- CONTADES, (Comte G. de), *Le comte d'Orsay, physiologie d'un Roi de la mode*, Paris, maison Quantin, 1890.
- COUMOUL, Sylvain, *Le criminel-dandy : un fantasme du dix-neuvième siècle*, Saint-Martin-d'Hères, IEP, Mémoire de Sciences politiques, Séminaire « Polices et justice (19^{ème} et 20^{ème} siècles) » dir. par Jean-Marc Berlière et Martine Kaluszynski (Grenoble, IEP), 1994.
- CREED, Elizabeth, *Le dandysme de Jules Barbey d'Aurevilly*, Thèse de doctorat, Paris, Droz, 1938.
- D'ARISTE, Paul, *La vie et le monde du Boulevard, 1830-1870*, Paris, Jules Tallandier, 1930.
- D'ORMESSON, Jean, « *Arrivisme, snobisme, dandysme* », revue de métaphysique et de morale, Paris, Armand Colin, 1963, octobre-décembre 1963.
- DELBOURG-DELPHIS, Marylène, *Masculin singulier. Le Dandysme et son histoire*, Paris, Hachette, 1985.
- EIGELDINGER, Marc, *Le Platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1951.

- ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Paris, Calmann Lévy, 1974.
- FAVARDIN, Patrick § BOÛEXIERE, Laurent, *Le Dandysme*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- FERRY, Luc, *Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, n° 4074, 1990.
- FONDANE, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Seghers, 1972.
- FORTASSIER, Rose, *Les Mondains de la Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974.
- FORTIS, Rolle Serge, *Le Beau d'Orsay*, Paris, Julliard, 1978.
- FORTIS, Rolle Serge, *Sous Louis Philippe, le Boulevard*, Paris Calmann-Lévy, Paris, Ollendorf, 1907 § Calmann-Lévy, 1932.
- FRANÇOIS, Simone, *Le Dandysme et Marcel Proust : de Brummell au Baron de Charlus*, Bruxelles, Palais des Académies, coll. « Académie royale de langue et de littérature française de Belgique », 1956.
- GIDE, André, *Le Traité du Narcisse*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, pp. 1 - 11.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, Le Promeneur, 1992.
- HENRY, Anne, *Actes du colloque Schopenhauer*, Paris, Centre de Recherche en Littérature comparée de Paris IV Sorbonne, 1988.
- HENRY, Anne, *l'Héritage français d'un vieux prophète*, Critique, n° 499, décembre 1988.
- HERVIER, Julien, *Deux individus contre l'histoire, Drieu la Rochelle, Ernst Jünger*, Paris, Klincksieck, 1978.
- KEMPF, Roger, *Du Délire et du rien, Sur le Dandysme*, Paris, UGE, 10/18, 1971.
- LACOTTE, Daniel, *La Vie extraordinaire de Lord Seymour, dit Milord l'Arsouille*, Paris, Albin Michel, 1989.
- LANGLADE, Jacques de, *Brummell ou le Prince des dandys*, Paris, Presses de la Renaissance, coll. « Histoire des hommes », 1984.
- LEMAIRE, Michel, *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal et Paris, Klincksieck, 1978.

- LEVILLAIN, Henriette, *L'esprit dandy : de Brummell à Baudelaire : anthologie*, Paris, José Corti, 1991.
- LIEDEKERKE, Arnould de, *Talon rouge : Barbey d'Aurevilly, le dandy absolu*, Paris, la Table ronde, coll. « La petite vermillon », 1993. MAIGRON, Louis, *Le romantisme et la mode*, Paris, Champion, 1911.
- MARTIN FUGIER, Anne, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points histoire », 1990.
- MONTANDON, Alain, *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen, G. Narr, Actes du colloque international organisé à l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand, 1993.
- MUNHALL, Edgar, *Whistler et Montesquiou, le Papillon et la Chauve-souris*, Paris, Flammarion, The Frick collection, 1995.
- NATTA, Marie-Christine, *Du dandysme et de Georges Brummell : d'une expérience esthétique à une théorie du dandysme chez Barbey d'Aurevilly*, Thèse de 3e cycle en Littérature française, Paris 12, Lille, A.N.R.T, 1989.
- NATTA, Marie-Christine, *La grandeur sans convictions : essai sur le dandysme*, Paris, Éd. du Félin, 1991.
- NISHIKAWA, Yuko, *Balzac et le dandysme*, Kyoto, Midcri No Yakata, 1977.
- ONATZKY, Serge, *Dandysme et satanisme chez Baudelaire*, Mémoire de maîtrise de Lettres, Aix-Marseille 1, 1999.
- ORCZY, Emma, *Les Beaux et les Dandys des grands siècles en Angleterre (conférence du 23 février 1924 par la baronne Orczy)*, Monaco, Impr. de Monaco, 1924.
- PETIT, J., *La Femme dominatrice*, *Revue des Lettres modernes*, Bd A 8, 1973, p. 125.
- PHAM-THANH, Gilbert, *Du dandysme en Angleterre au XIXe siècle et de ses répercussions en France*, Thèse de doctorat en Etudes anglaises, Paris 3, 1996.
- PLANCHAIS, Jean-Luc, *Androgynie et dandysme au XIXe siècle : le cas Barbey d'Aurevilly avant Les Diaboliques*, Thèse de doctorat en Littérature française, Paris 3, 1993.
- PREVOST, John Centi, *Le Dandysme en France, 1817-1839*, Genève, Slatkine, 1982.
- RAFIK, Fatima § Schérer, René, *L'esthétique de Roland Barthes*, Doctorat d'état en philosophie, Paris 8, 1987.

- RAYMOND, Ernest, *Baudelaire et la religion du dandysme*, Paris, Mercure de France, 1918.
- SAÏDAH, Jean-Pierre, *Dandysme social et dandysme littéraire à l'époque de Balzac*, 3 vol., Thèse d'Etat en Littérature française, Bordeaux 3, 1990.
- SCARAFFIA, Giuseppe, *Petit dictionnaire du dandy*, trad. et prés. par Henriette Levillain, Paris, Sand, 1988.
- SCHICKEDANZ, Hans-Joachim, *Ästhetische Rebellion und rebellischen Ästheteten : eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*, Frankfurt am Main, P. Lang, 2000.
- SEBBAG, Georges, *79 lettres de guerre suivies de 2 lettres d'André Breton à Marie Louise Vaché*, Paris, éd. Jean Michel Place, 1989.
- SEBBAG, Georges, *L'imprononçable jour de sa mort, Jacques Vaché, janvier 1919*, Paris, éd. Jean Michel Place, 1989.
- SIMONE, François, *Le Dandysme et Marcel Proust. De Brummell au Baron de Charlus*, Bruxelles, Palais des Académies, 1956.
- SINFIELD, Alan, *The Wilde century : effeminacy, Oscar Wilde, and the queer moment*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Splendeurs et misères du dandysme*, Catalogue de l'exposition présentée à la mairie du XIème arrondissement de Paris, juin 1986.
- STAËL, (Madame de), *Correspondance générale*, Paris Pauvert, 1962.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Champs Flammarion, 1983.
- TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique, Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.
- TOLSTOI, Tatiana § DUCHENE, Michel, *De l'Elégance masculine*, Paris, Acropole, 1987.
- TOUHAMI, Mounir § PLOUVIER, Paule, *Le "Beau" : catégorie ontologique dans l'œuvre de Charles Baudelaire, Thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises*, Montpellier 3, 1993.
- TRANQUEZ, *l'asthénique, l'amazone et l'androgyné*, *Revue des lettres modernes*, Bd A 10, 1977, pp. 85-113.

VASSENT, Françoise § REVAULT D'ALLONNES, Olivier, *Oscar Wilde : figures d'un dandysme*, Thèse de 3e cycle en Philosophie, Paris 1, 1978.

VIDAL, Alexandra, *Le dandysme français au XXe siècle : un culte de l'insolence et de la différence dans le siècle de l'uniforme*, Mém. IEP, Aix-Marseille 3, 1992.

WINOCK, Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, coll. « Points » , n° 613, 1997.

ZIMMERMANN, M. F., *Les Mondes de Seurat*, Paris, Albin Michel, Fonds Mercator, 1991.

II – 2 / Autres ouvrages cités relativement aux formes du dandysme littéraire et fonds théoriques de quelques réflexions connexes

BARRES, Maurice, *le Secret Merveilleux*, Paris, 1892.

BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.

BELL, D., *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, PUF, 1979.

BENICHO, Paul, *le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.

BLANCHOT, Maurice, *De l'insolence considérée comme un des Beaux-arts, in Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1943.

BRETON, André, *Œuvres complètes*, t. I § II, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 - 1992.

BYRON, (Lord), *Mémoires*, traduction de Madame Louise Belloc, t. I, Bruxelles, Tarlier, 1830, 1831.

DUCASSE, Isidore, Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Poésie », 1973. CHAR, René, *les Feuillettes d'Hypnos, in Fureur et mystère, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1983.

ELEADE, Mircea, *Le Mythe de l'Eternel Retour*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1949.

ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

- Entretien avec A. Kojève*, « La Quinzaine littéraire », N° 53, 1^{er} Juillet 1969.
- FORTIS, Rolfe Serge, *Le Beau d'Orsay*, Paris, Julliard, 1978.
- GIDE, André, *Le Traité du Narcisse, théorie du symbole*, Paris, Gallimard, édition de la Pléiade, 1958. BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.
- HAMMEER, Joseph de, *Histoire de l'ordre des assassins*, Paris, 1833.
- HUYSMANS, Joris Karl, *A Rebours*, Paris, Garnier Flammarion, 1978.
- LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.
- MAUGUE, Annelise, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle, 1871 - 1914*, Paris, Rivages, 1987.
- MÉRIMÉE, Prosper, *Premières Poésies, 1829-1835*, Paris, Charpentier, 1885.
- MORAND, Paul, *Paris*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1970.
- PELADAN (Sâr), *le Vice suprême*, Paris, Edition des autres, 1979.
- POE, Edgar Allan, *le Manuscrit trouvé dans une bouteille, in Histoires extraordinaires*, Paris, Flammarion, 1965.
- STAËL (Madame de), *Correspondance générale*, tome I, Paris, Pauvert, 1962.
- WILDE, Oscar, *Aphorismes*, Paris, Les Mille et une nuits, 1995.
- WILDE, Oscar, *le Déclin du mensonge, Œuvres*, Paris, Stock, t. 2, p. 295.
- WILDE, Oscar, *le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2360, 1992.

III – LA MORT ET LA QUESTION LITTÉRAIRE

III - 1 / La mort

ARIES, Philippe, *Essai sur l'Histoire de la Mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

ARIES, Philippe, *L'Homme devant la Mort*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1977.

BLANCHOT, Maurice, *La littérature et le droit à la mort*, *Critique* n° 20, janvier 1948, p. 30-47.

CHORON, J., *La Mort dans la pensée occidentale*, Paris, 1969.

Collectif, *La Mort aujourd'hui, actes du colloque du centre de recherches sociologiques d'Amiens*, Paris, 1977.

COURTOIS, Martine, *Les Mots de la Mort*, Paris, Belin, coll. « Le Français retrouvé », 1991.

EPICTÈTE, *Entretiens*, texte éd. et trad. par J. Souilhe, Paris, Belles Lettres, 1949.

EPICURE, *Doctrines et maximes*, trad. de M. Solovine, Paris, Hermann, «L'Esprit et la Main», 1965.

GUIOMAR, Michel, *Principes d'une Esthétique de la Mort*, Paris, José Corti, 1988.

GUIOMAR, Michel, *Miroirs de Ténèbres*, t. I, *Julien Gracq*, Paris, José Corti.

IONESCO, Eugène, *Le Roi se meurt*, éd. présentée, établie et annotée par Gilles Ernst, Paris, Gallimard, 1997.

JANKELEVITCH, Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

LAPLANCHE, Jean, Pontalis Jean-Bertrand, *Vie et Mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1989.

LEVINAS, Emmanuel, *La Mort et le Temps*, Editions de l'Herne, Livre de poche, coll. « Essais », 1992.

- LUCRECE, *De Rerum Natura*, texte ét. et trad. par E. Ernout, Paris, Belles Lettres, 1978.
- MORIN, Edgar, *l'Homme et la Mort*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976.
- PICARD, Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, P.U.F., coll. « Ecriture », 1995.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la Mort, le Diable*, Paris Fayard 1976.
- RUFFIE, Jacques, *Le sexe et la mort*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1986.
- SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, texte ét. par F. Préface et trad. par H. Noblet, Paris, PUF, coll. « Belles Lettres », 1957-1971, t. I-V.
- THOMAS, Louis Vincent, *Anthropologie de la Mort*, Paris, Payot, 1980.
- THOMAS, Louis Vincent, *La Mort*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1991.
- VOYELLE, Michel, *L'Heure du grand passage, Chronique de la Mort*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1993.
- VOYELLE, Michel, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1981.
- ZIEGLER, Jean, *Les Vivants et la Mort*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978.

III - 2 / Fonds théoriques sommaires pour une approche de la mort en littérature...

- ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978.
- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris Klincksieck, 1982.
- ARISTOTE, *la Poétique, ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*, Paris, les Belles Lettres, 1979.
- BACHELARD, Gaston, *Instant poétique et instant métaphysique*, revue « Messages : métaphysique et poésie », n° 2, Paris, 1939. Réédition dans *l'intuition de l'instant*, Paris, Stock, coll. philo, 1992.
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, Folio « essais », n° 25, 1949.
- BALTRUSAITIS, Jean, *le Moyen Age fantastique*, Paris, Flammarion, 1981.
- BARTHES, Roland, *R Barthes*, Paris, Seuil, 1970.

- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *la Communauté inavouable*, Paris, Ed. de Minuit, 1983.
- BOILEAU, *Traité du sublime*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, «Idées », n° 367, 1980.
- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Violence, Théorie, Surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, 1994.
- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline § VADE, Yves (textes réunis par), *Pensée mythique et Surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », n° 7, 1996.
- CHRETIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, Gallimard, NRF, bibliothèque de la Pléiade, 1994.
- Collectif, *Le Désir et la perversion*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1967.
- CONCHE, Marcel, *Anaximandre, Fragments et témoignages*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1991.
- DELEUZE, Gilles, « *Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne* », *Philosophie*, numéro 9, 1986.
- DERRIDA, Jacques, *la Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1989.
- DERRIDA, Jacques, *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992.
- Dictionnaire de l'Académie française*, Seconde édition de 1695, t. II, Genève, Slatkine, « Reprints », 1968.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, éd. de 1977, Paris, Flammarion, «Champs », n° 15.
- FREUD, Sigmund, *Esquisse d'une Psychologie scientifique*, in *Naissance de la psychanalyse*, trad. fr., Paris, PUF, 1956.
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 93, 1985.
- FREUD, Sigmund, *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.

- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, tr. J. Laplanche et J.B. Pontalis, Paris Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989.
- FREUD, Sigmund, *Résultats, Idées, Problèmes*, 1921 – 1938, t. II, Paris, PUF, 1985.
- FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire Universel*, tome I, Genève, Slatkine, coll. « reprints », 1970.
- GANS, E. L., *Essais d'esthétique paradoxale*, Paris, NRF, coll. « Essais », 1977.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, « Points », n° 106, 1969.
- GIOVANNANGELI, Daniel, *La Passion de l'origine, recherches sur l'esthétique transcendantale et la phénoménologie*, Paris, Galilée, coll. La Philosophie en effet dirigée par Jacques Derrida, 1995.
- GUY GILLET, Geneviève, *le Chemin de l'écrevisse ou la régression en question*, Paris, Cahiers de Psychologie jungienne, n° 47, 4^{ème} trimestre 1985.
- HALM TISSERAND, Monique, *Cannibalisme et immortalité, l'Enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*, Paris, les Belles Lettres, coll. « La Vérité des mythes », 1993.
- HEGEL, G. W. Fr., *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Friedrich Fromm, 1964, t. 8, (*The Logic of Hegel*, London, Oxford University Press, seconde édition, 1892).
- HEIDEGGER, Martin, *Interprétation phénoménologique de la Critique de la Raison pure de Kant*, trad. E. Martineau, Paris, Gallimard, 1982.
- HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, trad. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit, Etre et Temps*, trad. F. Vezin, Paris, Gallimard, 1986.
- HESIODE, *La Théogonie*, trad. Paul Mazon, Paris, Belles lettres, 1986.
- HOMERE, *L'Odyssée*, trad. Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- HUSSERL, E., *Idées I*, trad. Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950.
- HUSSERL, E., *Idées II, Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. E. Escoubas, Paris, PUF, 1982.
- JUNG, *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles, analyse des prodromes d'une schizophrénie*, trad. D'Yves le Lay, Genève, Georg éd., 1989.

- KACIREK, Susanne, *Aux Origines de la théorie jungienne de la régression, l'Essai et les Métamorphoses*, in *Cahiers de psychologie jungienne*, n° 47, 4^{ème} trimestre 1985.
- KANT, E., *Critique de la Faculté de juger*, trad. J.-R. Ladmiral, M. -B. de Launay, J. -M. Vaysse, *Œuvres Philosophiques*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1985.
- KANT, E., *Critique de la raison pure*, tr. A.J.L. Delamarre et F. Marty, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1980-1986.
- KLEIST, Heinrich von, *Correspondance complète*, Paris Gallimard, 1976.
- KOJEVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel, Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professée de 1933 à 1939 à l'Ecole pratique des Hautes études réunis et publiés par Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, 1947.
- KOJEVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, « Tel », n° 45, 1979.
- KRISTEVA, Julia, *Visions capitales*, Paris, édition des Musées nationaux, 1998.
- LACAN, Jacques, « *le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* », *Ecrits I*, Paris, le Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, Ethique de la psychanalyse*, livre VII, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1986, p. 237.
- LACAN, Jacques, *Ecrits I*, Paris, Points, coll. « essais », nouvelle édition, n° 5, 1999, p. 15.
- LAPLANCHE ET PONTALIS, *Vie et Mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1970.
- LEVINAS, Emmanuel, *La Mort et le Temps*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », l'Herne, 1991.
- LEVINAS, Emmanuel, *La Théorie de l'Intuition dans la Phénoménologie de Husserl*, Paris, Vrin, 1970.
- LONGIN, *Traité du sublime*, Paris, LGF, « Livre de Poche », 1995.
- LUKACS, Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1989.

- MATHIEU, Jean-Claude, *René Char en ses poèmes, La poésie de René Char ou le sel et la splendeur*, tome II - *Poésie et Résistance*, Paris, José Corti, 1988.
- MERLEAU PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945.
- MERLEAU PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MERLIO, Gilbert, *Oswald Spengler témoin de son temps*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Littérature », n°1, 1970.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 8, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner*, trad. Henri Albert, comm. Christian Jambet, Paris, Garnier Flammarion, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà du Bien et le Mal*, Paris, Gallimard, 1971.
- NISBET, Robert, *Sociology as an art form*, Londres, Heinemann, 1976.
- Nouvelle Revue de Psychanalyse, *M. Vénus et l'Ange de Sodome*, Paris, Gallimard, printemps 1973, n° 7.
- PLATON, *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 9, 1968.
- PLATON, *Le Banquet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 83, 1992.
- PROPERCE, *Elegiarum*, Liber II, XXX, v. 1 § 2, Paris, « Les Belles Lettres », 1980.
- PROUTEAU, Michel, *Les Miroirs de la perversité*, Paris, Albin Michel, 1984.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1976.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- SCHOPENHAUER, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, trad. Burdeau corrigée par R. Roos, Paris, PUF, 1984.

SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, Paris, PUF, « Les Belles Lettres », 1963.

SOLIE, Pierre, *Angoisse de finitude, angoisse d'infinitude, l'objet fétiche*, Cahiers de Psychologie jungienne, n° 51, 4^{ème} trimestre 1986.

SPENGLER, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, Munich, C.H. Beck, 1963.

VERNANT, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour - Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, NRF, 1989.

VIRGILE, *Enéide*, trad. Jacques Perret, Paris, les Belles Lettres, 1987.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

A

Adorno..... 116, 180, 190, 376, 377
Alcibiade..... 11, 72, 164, 166, 167, 188, 191, 192
Apollinaire .92, 99, 102, 104, 105, 107, 110, 139,
373, 374
Aragon 102, 110
Ariès253, 281, 282, 283

B

Bachelard137, 177, 183, 184, 235, 255, 320, 324,
416, 418, 419, 420, 421, 422, 424, 425, 432,
438, 463, 464, 480
Balzac 9, 15, 28, 30, 31, 33, 60, 65, 97, 133, 151,
220, 473, 494
Barbey d'Aureville..9, 11, 13, 14, 15, 27, 32, 37,
39, 40, 41, 45, 49, 57, 58, 61, 64, 65, 71, 72,
75, 76, 77, 78, 89, 113, 164, 179, 187, 188,
204, 207, 225, 238, 239, 244, 297, 333, 382,
383, 402, 412, 497, 505
Bataille...20, 22, 23, 38, 140, 159, 190, 283, 309,
346, 493, 504, 506, 507
Baudelaire9, 11, 14, 15, 22, 23, 27, 29, 30, 32, 34,
39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 54, 56,
57, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74,
75, 101, 104, 116, 135, 138, 139, 150, 158,
164, 166, 173, 180, 187, 189, 190, 207, 289,
340, 361, 369, 372, 376, 377, 391, 394, 395,
445, 473, 497, 502
Baudrillard 413, 414, 415, 417, 418, 419
Bell37, 38
Bernfeld272
Blake.....348

Blanchot...17, 152, 301, 383, 384, 391, 392, 397,
426, 427, 429, 430, 431, 489

Bloch.....487

Boie 123, 125, 147

Boileau..... 387, 390, 405

Breton9, 15, 17, 22, 52, 53, 78, 82, 92, 93, 94, 95,
96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 118, 119,
120, 126, 136, 150, 153, 174, 198, 235, 237,
239, 241, 245, 246, 292, 296, 301, 304, 305,
307, 365, 378, 379, 380, 383, 391, 443, 457,
505

Breuer 250, 251

Brummell.. 10, 11, 13, 14, 23, 26, 27, 31, 32, 33,
34, 37, 41, 45, 49, 55, 57, 58, 64, 65, 71, 72,
76, 113, 153, 164, 179, 188, 189, 191, 204,
207, 225, 244, 294, 333, 383, 495

Brunilleschi.....344

C

Camus..48, 49, 51, 52, 54, 56, 93, 114, 116, 158,
159

Caravage 345, 346

Carlyle ...13, 34, 35, 36, 37, 38, 57, 58, 110, 348,
349

Char23, 54, 82, 107, 108, 143, 144, 464, 490, 493

Charlus..... 32, 347

Chateaubriand8, 14, 15, 22, 26, 27, 48, 57, 64, 65,
66, 67, 74, 75, 85, 131, 242, 497, 499, 502

Chénieux-Gendron.....79, 378, 379, 422

Chrétien de Troyes..... 327, 328

Courtois..... 19

Custine..... 30, 48, 64, 164

D

Dali..... 31, 55, 156

Derrida..... 488, 489

des Esseintes.... 89, 103, 173, 181, 182, 238, 333,
347, 362, 365, 369, 375, 394, 405, 412, 502
Diogène..... 174, 372, 373
Dolto.. 12, 25, 188, 274, 275, 290, 291, 294, 493,
501
Dorian Gray 16, 32, 39, 43, 44, 67, 334, 347, 405,
409, 410
Drieu la Rochelle..... 16, 79, 91, 108, 117
E
Empédocle..... 154, 183, 184, 185, 186, 320, 420,
453, 503
Épicure..... 373, 410, 463
Ernst 18, 20, 78, 79, 281, 296, 459, 493, 504, 506
F
Freud 103, 126, 129, 212, 215, 234, 250, 251, 255,
256, 258, 272, 275, 287, 289, 290, 293, 332,
342, 378, 379, 380, 431, 436, 437, 452
Füssli..... 345, 346
G
Gautier 39, 40, 43, 67, 347, 409
Guiomar 91, 180, 294
H
Halm Tisserand..... 411, 412, 413
Hegel 58, 72, 86, 93, 122, 123, 124, 147, 148, 159,
165, 168, 169, 170, 171, 174, 190, 210, 212,
214, 242, 256, 301, 304, 356, 371, 372, 395
Heidegger 10, 71, 72, 73, 382, 452, 479, 480, 481,
483, 484
Henry 44, 61, 87, 89, 343, 347, 359, 360, 361,
362, 364, 373
Hésiode 127, 128
Hinton 374, 375
Hippocrate..... 478
Homère 217, 219, 292, 332, 390, 404
Hugo .. 15, 30, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 66, 97, 139,
220

Huysmans.. 9, 16, 28, 66, 67, 75, 77, 78, 89, 100,
118, 167, 180, 181, 183, 220, 238, 239, 240,
347, 365, 369, 394, 395, 412, 422, 423

I

Ionesco..... 215, 280, 459

J

Jankélévitch..... 20, 231, 252, 340, 397, 398, 399,
400, 401, 402, 406, 416, 417, 423, 426, 429,
431, 463

Jarry 50, 51, 95, 96, 99

Jünger..... 8, 22, 78, 79, 81, 83, 84, 117, 296, 370,
372

K

Kacirek..... 446, 447, 448

Kandinsky 373

Kant ... 44, 90, 115, 122, 123, 259, 277, 290, 293,
377, 379, 382, 390, 395, 430

Kaunitz (Prince de)..... 27

Kleist..... 42

L

Lacan . 17, 22, 146, 187, 195, 201, 202, 203, 204,
205, 207, 208, 212, 223, 232, 249, 250, 252,
253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 268,
269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277,
283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292,
293, 294, 333, 342, 494, 501

Lacenaire..... 54

Laplanche et Pontalis 251, 378, 434, 435, 436,
437, 438

Lautréamont .. 50, 51, 55, 56, 82, 83, 86, 92, 116,
118, 155, 156, 184, 234, 345, 438, 495, 505

Lauzun 11

Lemaître..... 47, 48, 158

Leutrat..... 17, 50, 130, 131, 211, 216, 264, 494

Lévinas.... 480, 481, 482, 483, 484, 487, 488, 491

Longin..... 390, 404

Lorrain 43, 206, 207, 347, 495, 501, 502, 504

Lukàcs..... 115, 116, 117, 186, 377, 448

M

Mallarmé 17, 71, 98, 104, 140, 181, 182, 333, 348,
361, 363, 369, 429, 430, 443

Marquet..... 167, 169, 174, 211, 212

Marx 37, 81, 275, 304

Ménédème de Lampsaque..... 11, 12

Merleau Ponty 331, 377, 378, 380, 381, 384, 385,
386, 387, 388, 389

Mérodack 396

Montesquiou.... 23, 164, 183, 206, 347, 348, 349,
350, 474, 495, 502

Morand..... 113, 350

Moreau..... 369, 394, 495

Morin 21, 498, 499, 500, 501

Murat 50, 325, 328, 329, 410, 455, 457, 504

Musset..... 27, 30, 245, 350

N

Nietzsche... 10, 15, 39, 50, 51, 56, 68, 69, 70, 71,
72, 73, 79, 80, 82, 87, 101, 164, 176, 196, 211,
235, 372, 373, 383, 430

Novalis..... 51, 52, 53, 55, 56, 136, 423

P

Parrhasios..... 184, 283, 284, 410

Pater..... 42, 43, 340, 360

Péladan.... 10, 16, 89, 96, 97, 107, 363, 395, 396,
502

Pétrone..... 34

Phocas 32, 206, 347, 495, 501, 502, 504

Picasso 374

Platon... 12, 42, 44, 122, 123, 164, 165, 166, 182,
190, 191, 214, 253, 283, 294, 340, 409, 431,
480

Plotin..... 122, 260, 367, 398, 431

Poe. 14, 42, 74, 75, 126, 130, 131, 137, 138, 139,
140, 174, 176, 190, 195, 198, 223, 237, 238,
239, 244, 271, 323, 350, 361, 365, 368, 376,
470, 473, 496

Properce 128, 129

Proust... 9, 13, 14, 23, 28, 89, 156, 164, 347, 348,
349, 445, 470

Q

Quignard 128, 145, 256, 284, 411

R

Racine 417, 479

Richard..... 137, 175

Rimbaud... 50, 51, 53, 56, 99, 105, 120, 140, 144,
153, 177, 189, 234, 242, 305, 376, 495, 506

Robespierre 55, 152, 153, 154

Rousseau 51, 52, 456, 465

S

Sade . 33, 187, 253, 269, 270, 271, 272, 273, 278,
501

Saint-Just..... 51, 52, 54, 55, 152, 153, 154, 495

Sartre..... 12, 22, 114, 116, 331, 383

Schopenhauer .. 81, 87, 89, 90, 91, 116, 239, 272,
301, 320, 364, 366, 367, 368, 370, 372, 393,
394, 395, 448

Seurat..... 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367,
368, 369

Solié..... 450, 451, 452, 453

Spengler ... 22, 70, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 115,
298, 304, 308, 370, 372

Stendhal ... 28, 30, 36, 37, 52, 113, 147, 220, 343,
494

T

Thomas 14, 18, 19, 21, 37, 184, 277, 349

Tocqueville..... 14, 33, 34, 35, 36, 38

U

Ulysse 121, 219

V

Vaché 9, 13, 15, 22, 51, 52, 71, 73, 78, 82, 91, 92,
93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,

113, 114, 116, 118, 119, 120, 139, 153, 154,
155, 164, 174, 241, 365, 383, 384, 495, 502,
504

Vigny 49, 233

Virgile..... 279

W

Wagner.....87, 118, 171, 176, 211, 235, 242, 362,
369, 391, 410

Whistler.....347, 348, 349, 350

Wilde11, 16, 17, 28, 39, 42, 43, 44, 67, 101, 109,
160, 164, 183, 340, 347, 360, 405, 409, 410,
490, 502

Winnicot.....351

Winock.....79

INDEX DES PRINCIPALES NOTIONS

- A**
- abîme ... 8, 95, 115, 116, 136, 154, 156, 168, 207, 222, 224, 226, 232, 269, 272, 327, 336, 338, 401, 496, 502, 503
- absurde 50, 72, 116, 120, 153, 155, 174, 179, 210, 217, 359, 388, 395, 496, 497, 498, 499
- age d'or 35
- agonie 27, 128, 184, 231, 239, 267, 283, 285, 309, 411, 441, 465
- amauros* 411
- âme 11, 12, 32, 41, 42, 43, 44, 47, 50, 51, 64, 82, 85, 95, 101, 153, 154, 155, 164, 165, 166, 173, 174, 177, 185, 190, 206, 207, 261, 273, 291, 308, 311, 320, 324, 326, 336, 374, 384, 395, 403, 405, 416, 420, 423, 444, 446, 448, 456, 457, 468, 480, 490, 491, 495
- amudros* 411
- anamorphose .. 77, 82, 83, 85, 152, 155, 328, 375
- androgynie 108, 109, 113, 145, 187, 281, 343, 349, 396, 405, 445, 449, 454, 455, 470, 487
- androgynie..... 9, 10, 42, 108, 167, 192, 281, 322, 340, 343, 350, 355, 393, 396, 405, 425, 449, 454, 457, 460, 466
- ange ... 55, 83, 121, 144, 147, 148, 152, 156, 168, 169, 170, 171, 172, 179, 213, 230, 232, 246, 291, 299, 324, 355, 356, 381, 396, 397, 401, 466, 476, 482, 494, 500, 503, 504
- angélisme 152, 173, 355, 469, 475, 476
- angoisse morbide ... 195, 232, 240, 268, 270, 276, 335, 340, 448, 471, 494, 495
- annihilation..... 20, 483
- Antigone. 195, 232, 234, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 268, 273, 275, 276, 277, 278, 285, 286, 287, 290, 293
- apeiron*..... 19, 140, 338, 472
- apocalyptique ... 52, 218, 297, 393, 396, 408, 461
- apophatique 357, 500
- apotropaïque..... 15, 207, 233, 346, 411
- arbiter elegantiarum* 34, 468
- artes moriendi* 282, 283, 494, 500
- ascension 106, 190, 260, 412, 464, 468
- atopie 417
- aura 20, 99, 108, 118, 121, 145, 163, 174, 210, 225, 268, 284, 375, 381, 400, 404, 409, 449, 455, 474, 499, 506
- automne..... 153, 217
- B**
- Baubô (*mythe de*)..... 332, 346, 412, 413
- beauté..... .. 42, 43, 49, 51, 55, 59, 71, 98, 99, 100, 101, 113, 146, 152, 153, 156, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 176, 179, 187, 191, 197, 214, 221, 228, 230, 232, 234, 241, 249, 255, 256, 257, 270, 271, 276, 277, 278, 284, 285, 287, 288, 290, 291, 307, 316, 318, 333, 336, 340, 341, 347, 349, 356, 375, 378, 379, 392, 401, 409, 413, 490, 495, 501
- blanc .. 30, 62, 108, 110, 121, 145, 147, 149, 168, 180, 300, 311, 319, 336, 337, 381, 474, 505
- brumes ... 134, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 375, 400, 409
- brummellisme..... 27, 46
- C**
- cadavre... 16, 18, 20, 41, 137, 142, 143, 144, 147, 163, 168, 175, 185, 204, 205, 206, 207, 208, 222, 229, 230, 231, 248, 252, 257, 270, 272, 274, 284, 289, 293, 309, 323, 329, 337, 338, 339, 340, 342, 348, 352, 354, 356, 381, 382,

385, 386, 388, 401, 407, 408, 411, 416, 423,
435, 438, 448, 453, 465, 468, 476, 480, 496,
500, 507
cannibale..... 411, 412
cartes.....
.. 151, 195, 197, 264, 265, 266, 267, 269, 309,
310, 311, 314, 507
castration....9, 100, 140, 146, 153, 212, 248, 268,
281, 317, 322, 338, 341, 343, 346, 347, 355,
405, 406, 422, 427, 435, 436, 460, 465, 466,
471
catharsis .22, 52, 83, 86, 118, 176, 186, 193, 230,
232, 233, 234, 235, 236, 242, 244, 245, 246,
247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257,
258, 259, 260, 268, 275, 292, 293, 294, 334,
337, 356, 389, 391, 397, 443, 477, 478, 490,
494
centralité. 130, 265, 266, 309, 314, 325, 327, 354,
357, 387, 390, 409, 416, 418, 460, 476
chambre noire. 147, 248, 264, 265, 278, 279, 281,
284, 314
Charon (*complexe de*) 137, 396, 397
chaudron (*mythe du*) 330, 411, 412
christique...81, 153, 211, 212, 225, 232, 476, 494
chthonien..... 148, 315
ciel 15, 29, 48, 119, 132, 133, 146, 162, 168, 189,
216, 219, 223, 231, 248, 287, 304, 311, 313,
315, 316, 319, 327, 336, 351, 357, 423, 465
cimetière..... 132, 218, 298, 357, 458
conscience. 16, 21, 22, 50, 52, 53, 54, 71, 77, 78,
79, 83, 90, 91, 110, 115, 117, 124, 131, 132,
134, 136, 138, 146, 150, 151, 153, 159, 163,
167, 169, 170, 171, 172, 176, 177, 178, 181,
182, 194, 202, 203, 206, 207, 209, 213, 227,
242, 252, 253, 254, 257, 258, 260, 263, 265,
271, 278, 283, 286, 298, 299, 300, 302, 303,
315, 331, 343, 350, 351, 352, 362, 364, 366,
367, 368, 377, 378, 382, 383, 385, 387, 394,
395, 404, 423, 430, 431, 434, 438, 439, 440,
446, 447, 448, 458, 462, 463, 465, 472, 479,

483, 490, 491, 493, 494, 496, 497, 499, 500,
502, 503, 504, 505, 507
contemplation. 147, 166, 176, 194, 218, 220, 228,
260, 283, 505
conversion
.. 176, 227, 250, 331, 404, 406, 425, 431, 452,
453, 468
corps 9, 11, 12, 15, 19, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47,
84, 89, 90, 91, 92, 118, 122, 127, 133, 137,
144, 145, 150, 155, 160, 161, 162, 163, 164,
165, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 175, 177,
178, 184, 185, 191, 194, 195, 197, 198, 199,
203, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214,
218, 225, 229, 244, 257, 261, 268, 269, 270,
271, 274, 275, 283, 284, 285, 290, 291, 297,
312, 315, 318, 319, 320, 321, 323, 325, 326,
327, 328, 332, 339, 340, 342, 343, 352, 355,
356, 357, 359, 365, 367, 371, 372, 375, 377,
379, 380, 381, 384, 385, 386, 387, 388, 389,
392, 393, 395, 398, 401, 402, 404, 407, 408,
409, 410, 413, 420, 421, 422, 423, 425, 429,
432, 435, 437, 438, 446, 448, 449, 450, 452,
453, 461, 462, 466, 467, 469, 474, 478, 480,
481, 482, 487, 490, 494, 498, 500, 503, 504,
507
correspondances 46, 57, 150, 160, 177, 224, 238,
256, 310, 326, 361, 362, 391, 479, 481, 500
criticisme.....53, 110, 359, 490
cynisme 11. 12, 64, 113, 160, 163, 164, 369, 371,
372, 498

D

dasein.....333, 382, 383, 488
décadence.. 10, 15, 17, 57, 59, 61, 64, 65, 66, 68,
70, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 84, 86, 87,
89, 91, 108, 114, 115, 119, 298, 369, 394, 404,
412
décollation.....152, 153, 211, 225, 307, 310, 317,
328, 338, 345, 346, 349, 350, 352

décomposition ... 21, 41, 184, 331, 342, 395, 408,
460, 462, 471

delirium..... 22, 280, 488

destinal.....342, 368, 415, 461

diffraction.....273, 322, 459, 499

dikè 259

dionysiaque 121, 205, 425

E

échecs 50, 195, 198, 200, 204, 205, 220, 439, 448

effroi
.. 128, 146, 152, 232, 284, 327, 355, 389, 407,
410, 429

égalitarisme 15, 39, 64, 65

eidolon 130, 407

eikôn 407, 408

élégance
..25, 29, 31, 32, 37, 40, 45, 46, 61, 62, 66, 92,
155, 158, 182, 197, 198, 199, 200, 201, 204,
225, 227, 228, 351, 355, 356, 389, 390, 397,
406, 449, 453, 468, 471, 473, 474, 497

Empédocle (*complexe d'*).....
... 154, 183, 184, 185, 186, 320, 420, 453, 503

entre-deux-morts..... 254, 255, 260, 278, 279, 284

epignosis 260, 327, 356, 357, 378, 384, 387, 431,
467, 468, 469, 476, 497

Eros..40, 126, 127, 128, 134, 140, 141, 145, 146,
148, 175, 218, 225, 226, 247, 248, 279, 282,
309, 310, 311, 312, 315, 317, 319, 321, 332,
345, 350, 355, 356, 379, 380, 392, 419, 434,
436, 440, 441, 446, 465, 466, 467, 468, 471,
477, 484, 497, 498

extase 140, 143, 153, 246, 281, 283, 307, 326,
327, 355, 452, 456, 500

F

fantôme 19, 168, 180, 308, 355, 402, 411, 426,
455, 466, 476

fascination
9, 15, 16, 17, 22, 28, 30, 44, 51, 52, 54, 57, 81,

84, 96, 118, 121, 129, 132, 138, 143, 145, 147,
151, 152, 163, 175, 179, 183, 186, 187, 191,
192, 196, 197, 198, 200, 201, 208, 225, 228,
229, 230, 231, 235, 236, 239, 240, 245, 247,
248, 259, 260, 263, 268, 276, 278, 283, 287,
289, 293, 294, 296, 312, 314, 315, 316, 323,
334, 336, 337, 342, 350, 351, 354, 382, 388,
392, 394, 400, 402, 406, 409, 414, 418, 424,
426, 427, 441, 442, 450, 452, 453, 457, 466,
475, 478, 482, 495, 498, 500, 503, 505

fascinus145, 146, 284, 316, 350, 449, 452

fétiche307, 421, 448, 449, 450, 451, 452, 453

finalisme..... 81, 117

flamme.....55, 113, 143, 146, 154, 180, 184, 230,
284, 306, 313, 319, 320, 324, 325, 326, 327,
338, 339, 419, 420, 421, 423, 424, 466, 472

foetus 445, 470

G

Gorgô.....236, 294, 331, 332, 333, 345, 487

gorgoneion.....236

Graal118, 121, 134, 135, 136, 144, 147, 148, 163,
169, 170, 171, 176, 177, 210, 212, 237, 245,
269, 307, 318, 325, 326, 328, 337, 339, 352,
455, 458

guillotine55, 152, 345, 346

H

harpè..... 225, 410

hiérarchie sociale..... 97, 190

horreur
44, 58, 109, 185, 204, 235, 236, 249, 257, 291,
327, 331, 337, 345, 350, 479, 496

hypercorps.....
.....225, 374, 375, 382, 449, 453, 469, 503

hyperespace..... 310, 323, 374

Hypnos...127, 128, 141, 144, 315, 351, 464, 477,
490

hystérie..... 250, 448

I

individu moderne..... 119
 individuation 33, 34, 99, 190, 343, 403, 445, 449,
 496, 502

infraction 130, 143, 158, 163, 171, 183, 195, 197,
 209, 210, 247, 267, 268, 273, 310, 334, 337,
 357, 415, 441

interdit.....
 39, 120, 125, 130, 142, 145, 146, 153, 161,
 197, 209, 210, 212, 223, 247, 249, 254, 256,
 263, 265, 267, 269, 270, 273, 276, 277, 278,
 282, 285, 286, 287, 289, 290, 309, 310, 315,
 318, 337, 351, 408, 417, 444, 460, 503, 506

invisible.....
 36, 43, 47, 176, 189, 197, 203, 204, 205, 207,
 216, 223, 224, 225, 231, 242, 247, 257, 259,
 274, 276, 280, 281, 283, 284, 292, 315, 323,
 331, 344, 350, 352, 354, 375, 381, 391, 392,
 393, 398, 403, 407, 409, 410, 411, 414, 423,
 431, 440, 454, 455, 479, 496, 500

ironie.....
 .. 17, 52, 53, 96, 109, 110, 150, 160, 363, 371,
 430, 496, 498

K

kibisis 225, 410

kunèè 225, 351, 410, 412

L

latéralisation 334, 351

latéralité 134, 316, 330, 334, 336

le néant... 120, 140, 148, 246, 319, 328, 331, 333,
 334, 354, 363, 394, 397, 399, 400, 403, 404,
 405, 407, 408, 424, 445, 450, 452, 466, 477,
 486, 487, 490, 491, 503

limbes..... 136, 168, 180, 220, 351, 400, 469, 470,
 471, 487

limite.....
 10, 15, 48, 61, 90, 119, 130, 171, 183, 188,
 190, 209, 212, 216, 219, 222, 232, 252, 254,

255, 256, 258, 259, 262, 273, 278, 280, 285,
 286, 287, 290, 291, 292, 293, 310, 331, 341,
 351, 356, 365, 397, 402, 403, 407, 417, 425,
 431, 441, 448, 493, 504

lycanthropie..... 411

M

macabre.....
 17, 18, 41, 118, 124, 133, 143, 152, 184, 206,
 208, 210, 223, 234, 267, 282, 287, 336, 382,
 384, 403, 409, 435, 475, 476, 477, 487, 490,
 495, 497, 500, 503, 507

maître du jeu..... 204

maléfice..... 144, 282, 474

mana 112, 118, 145, 198, 474

mania 233

mauvaise mère..... 333, 343, 487

Méduse..... 21, 121, 153, 186, 205, 225, 228, 236,
 248, 255, 278, 303, 308, 311, 312, 316, 319,
 322, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336,
 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347,
 350, 351, 355, 356, 357, 401, 402, 407, 410,
 412, 413, 420, 421, 422, 444, 447, 450, 460,
 465, 466, 469, 471, 498, 500, 503, 504

mémoriel..... 117, 339, 441

mère.....
 .. 136, 137, 139, 148, 178, 184, 185, 271, 280,
 311, 321, 322, 332, 333, 342, 343, 345, 398,
 412, 415, 420, 421, 426, 427, 428, 436, 440,
 441, 444, 458, 466, 467, 469, 472, 486, 499,
 506

merveilleux.....
 81, 98, 155, 177, 261, 322, 323, 324, 326, 456,
 461

mestor phoboio 152

miroir 109, 132, 172, 212, 223, 230, 246, 270,
 284, 316, 342, 344, 346, 351, 375, 382, 384,
 402, 407, 411, 417, 418, 426

mondain
 10, 11, 12, 61, 65, 94, 287, 348, 413, 505

mondanité..... 10, 33, 60, 413
 monstre 19, 341
mors ipsa..... 19, 20, 231, 401, 428
 mort vivant..... 184, 331, 346, 466
 mourir
 48, 72, 91, 111, 148, 158, 175, 219, 244, 245,
 252, 254, 281, 282, 283, 284, 352, 382, 383,
 389, 429, 443, 455, 459, 470, 476, 480, 481,
 482, 483, 484, 487, 494, 495, 501, 505

N

Narcisse.....
 . 9, 17, 109, 181, 182, 333, 334, 355, 387, 495
 nature...18, 19, 20, 36, 41, 44, 52, 57, 58, 60, 71,
 74, 76, 77, 80, 81, 83, 85, 94, 95, 108, 118,
 126, 129, 133, 138, 139, 140, 143, 144, 145,
 146, 154, 155, 160, 162, 165, 167, 173, 181,
 192, 203, 204, 205, 207, 209, 211, 214, 229,
 237, 242, 243, 246, 252, 253, 256, 260, 267,
 268, 271, 272, 273, 274, 279, 285, 286, 290,
 317, 323, 325, 329, 330, 331, 337, 338, 340,
 344, 349, 354, 356, 357, 369, 375, 379, 380,
 385, 386, 393, 396, 399, 400, 403, 404, 406,
 424, 430, 435, 437, 440, 441, 443, 456, 463,
 469, 470, 471, 472, 473, 478, 483, 500, 505,
 506
 nihilisme..... 10, 49, 73, 450
 non-être... 156, 175, 346, 351, 398, 404, 449, 450
 non-événement 127, 426, 461

O

objet partiel 226, 263, 269, 273, 276
 objet total 226, 269, 270, 271, 273, 278, 286
 œil.....
 16, 19, 26, 28, 75, 98, 102, 143, 166, 176, 180,
 199, 215, 216, 218, 220, 221, 222, 223, 225,
 227, 228, 231, 242, 246, 263, 265, 266, 289,
 304, 307, 309, 313, 316, 325, 331, 332, 336,
 338, 345, 346, 373, 378, 381, 392, 411, 417,

418, 419, 420, 423, 426, 427, 434, 444, 449,
 450, 459, 472, 502
 optique 16, 142, 208, 220, 221, 222, 246, 248,
 264, 281, 313, 314, 354, 454, 456

P

paramnésique.....23, 117, 156, 443
 Persée..... 184, 186, 225, 247, 330, 340, 345, 346,
 351, 410, 411, 412, 466
 personnalisme.....69, 121, 372, 383
 phallus....281, 284, 333, 345, 346, 405, 421, 452,
 453, 466, 467
 portrait
 14, 45, 48, 50, 52, 55, 59, 86, 88, 97, 115, 125,
 126, 138, 156, 166, 197, 210, 233, 245, 246,
 266, 287, 303, 307, 310, 317, 336, 348, 349,
 360, 362, 365, 370, 396, 402, 472, 477
 préœdipien..... 140, 355, 447
 préraphaélites 410, 495
 présence-absence 21, 182, 386, 416, 476
 provocation.....
 11, 54, 62, 66, 68, 96, 105, 112, 114, 144, 187,
 199, 223, 228, 300, 497
 psychopompe.....
 .. 137, 179, 184, 246, 334, 340, 355, 396, 419,
 423, 424, 476, 477, 494, 503

Q

Qui vive ?..... 240, 297, 303, 306, 308, 454

R

Rédemption....159, 169, 170, 171, 173, 174, 176,
 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 235, 236,
 244, 319, 325, 327, 329, 341, 346, 442
 reflet.....
 .. 172, 184, 270, 284, 285, 301, 302, 316, 318,
 325, 333, 334, 351, 355, 381, 382, 390, 411,
 437, 471, 472, 494, 507
 regard de mort 256, 495
 regard interdit 209, 287, 337, 342, 355, 408

régression
 .. 168, 184, 311, 317, 321, 333, 339, 346, 356,
 357, 393, 396, 399, 403, 405, 409, 412, 420,
 421, 422, 425, 434, 440, 441, 443, 444, 445,
 446, 447, 448, 450, 453, 457, 470, 486, 489,
 506
 rêverie
 46, 124, 175, 183, 218, 231, 279, 320, 322,
 340, 357, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423,
 424, 425, 432, 434, 455, 456, 457, 462, 465,
 479, 480, 481, 482, 483, 488, 497, 499, 500
 révolte
 .. 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 69,
 71, 72, 76, 82, 91, 93, 94, 101, 116, 120, 158,
 159, 214, 355, 499
 rien.. 219, 366, 398, 399, 401, 405, 425, 428, 431
S
 sacrifice.... 54, 140, 226, 300, 320, 328, 408, 409,
 411, 419, 445, 452, 485
 sang.....
 41, 50, 55, 121, 133, 136, 149, 151, 152, 162,
 163, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 176,
 177, 178, 185, 189, 207, 211, 212, 213, 219,
 233, 244, 245, 246, 262, 298, 309, 310, 318,
 326, 327, 328, 336, 337, 345, 352, 354, 383,
 438, 462, 472, 473
 sarcasme..... 27, 413
 satanisme..... 10, 56, 139, 364, 377, 396
 sauvagerie 422
 seconde mort 253, 271, 273
 sexe.. 72, 109, 145, 146, 160, 162, 165, 172, 177,
 185, 187, 188, 192, 281, 304, 326, 327, 328,
 329, 331, 332, 333, 336, 338, 343, 346, 372,
 420, 421, 422, 426, 444, 449, 465, 466, 467
 soleil noir 139, 140, 266, 307, 310, 312, 317, 318,
 327, 338, 413, 472
 sommeil.... 68, 101, 128, 141, 265, 270, 273, 274,
 299, 302, 309, 311, 316, 438, 456
 spectre..... 400, 407, 411, 450

sublime... 26, 36, 40, 42, 44, 57, 70, 81, 186, 219,
 221, 224, 225, 232, 253, 283, 344, 360, 379,
 387, 389, 390, 391, 392, 393, 397, 404, 405,
 409, 412, 428, 495, 501
 suicide..... 94, 95, 111, 114, 158, 268, 292, 497
 surêtre 397, 398, 399, 453
 surréalisme 15, 22, 50, 51, 52, 53, 71, 73, 82, 91,
 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 104, 106, 107, 108,
 110, 112, 114, 116, 118, 119, 127, 135, 136,
 141, 147, 150, 151, 153, 172, 174, 177, 210,
 235, 237, 239, 241, 242, 245, 246, 292, 304,
 305, 360, 365, 378, 383, 391, 422, 457, 477,
 496, 504, 505, 507
 surrien 255, 398, 399, 405
 symbolisme ... 68, 73, 77, 82, 87, 88, 89, 98, 103,
 126, 181, 184, 202, 212, 347, 359, 360, 362,
 363, 367, 368, 370, 391, 394, 410, 495

T

terreur. 42, 54, 132, 155, 184, 236, 247, 263, 336,
 340, 345, 470, 498
 terrible.... 54, 60, 65, 95, 109, 140, 158, 161, 170,
 213, 225, 256, 257, 279, 316, 322, 444, 467,
 500
 thanatomorphose.... 184, 268, 353, 451, 459, 460,
 482, 499, 507
 Thanatos.....
 .. 127, 128, 134, 140, 141, 145, 148, 309, 315,
 379, 380, 419, 477, 484
 thanaturge..... 355, 453, 473, 475, 485
théôria..... 256, 260
 tombe .9, 26, 35, 65, 85, 102, 108, 128, 269, 286,
 321, 408
 tombeau.... 13, 117, 135, 137, 141, 146, 255, 257,
 273, 285, 314, 319, 408
 topographique..... 132, 151, 154
 topologie 189, 248, 249, 496
 Transitionnel (regard) 204, 205, 208, 313
 trompe-l'œil 265, 266, 274

U

ubiquité..... 20, 466
utopie ..20, 39, 60, 61, 67, 99, 323, 356, 417, 487

V

vampire..... 19, 41, 105, 108, 121, 173, 207

vêtement.....
.. 16, 26, 34, 36, 145, 160, 173, 190, 224, 270,
274, 275, 284, 294, 340, 351, 371, 372, 382,
386, 402, 406, 408, 409, 411, 412, 413, 414,
446, 453, 474, 482, 487

victime54, 134, 140, 168, 174, 201, 226, 230,
244, 254, 265, 269, 270, 277, 283, 299, 328,
389, 397, 400, 408, 409, 443, 444, 445, 449,
475, 476, 485, 487, 496, 498, 503

visage.....
....43, 54, 55, 71, 94, 109, 118, 121, 143, 152,
153, 156, 162, 172, 176, 181, 185, 186, 192,
206, 218, 222, 224, 226, 228, 233, 241, 246,
248, 263, 266, 282, 284, 290, 294, 302, 307,
308, 311, 312, 316, 318, 319, 322, 327, 330,
332, 333, 336, 341, 342, 345, 350, 355, 371,
372, 376, 411, 412, 413, 417, 423, 428, 450,
467, 469, 470, 475, 476, 478, 480, 481, 482,
483, 491, 496, 504, 507

vouloir vivre..... 301, 367, 448, 467, 498

voyage..... 125, 129, 130, 132, 135, 138, 139, 150,
151, 158, 167, 175, 178, 217, 219, 220, 280,
297, 310, 321, 322, 323, 339, 356, 397, 414,
415, 416, 424, 465, 470, 471, 476

ANNEXES

ANNEXE I

EXPLICATIONS DU TRAVAIL STATISTIQUE SUR LE TEXTE AVEC LE LOGICIEL HYPERBASE

L'exploitation statistique, Par Etienne Brunet

In Brunet Etienne, Hyperbase, logiciel hypertexte pour le traitement documentaire et statistique des corpus textuels, manuel de référence, Institut National de la langue française, laboratoire CNRS, Bases corpus et langage, Université de Nice, 1999.

Le logiciel exploite les données lexicales du corpus de l'œuvre de Julien Gracq établi par Jean Brunet sur la base de l'édition de José Corti. Plusieurs possibilités sont ainsi rendues accessibles. Elles concernent le contexte des occurrences d'une forme donnée, la probabilité de ses occurrences dans chaque œuvre par rapport à une probabilité de référence établie sur la base de l'intégralité de l'œuvre. Le logiciel permet en outre de faire une exploitation sémantique de l'attraction lexicale qu'un terme exerce sur son contexte propre, en recensant et en classant les termes les plus représentés dans ce contexte, et cela, dans un corpus défini au préalable.

Un autre type de fonctions, dites statistiques, tente de cerner les propriétés du lexique de l'auteur (richesse lexicale, hapax, évolution du lexique...).

Au départ deux types de chiffres sont directement accessibles : les occurrences référencées et les écart types de la forme – ou des formes – de la forme ou des formes recherchées.

On peut se reporter au manuel de référence pour plus d'éclaircissements (*op. cit.*, in Jean Brunet, « *l'exploitation statistique* », pp. 31-39, extraits) :

GRAPHIQUES

Le bouton GRAPHIQUE utilise ces probabilités pour établir des écarts et les représenter graphiquement sur un plan. La distribution d'un mot est rarement régulière à travers un corpus et des écarts s'y observent entre la fréquence d'un mot observée dans un texte et la fréquence théorique qu'on était en droit d'attendre, vu la proportion du texte dans l'ensemble, et qui s'établit avec une simple règle de trois (fréquence théorique d'un mot dans un texte = fréquence du mot dans le corpus pondérée par la probabilité p ou part du texte dans le corpus). Le calcul pondère cet écart selon la formule de l'"écart réduit" (q étant la probabilité complémentaire $1-p$) : $z = \frac{\text{« réel théorique »}}{\text{racine de « } q \text{ théorique »}}$

Une fois calculés les écarts réduits, le programme présente une illustration graphique de la distribution, sous forme d'histogramme. Les "bâtons" de l'histogramme se répartissent de part et d'autre de la ligne médiane qui représente la valeur 0 de l'écart réduit. Chacun de ces "bâtons" est explicité par le titre du texte correspondant. Si la série représentée se limite à une seule forme, les effectifs absolus sont détaillés sur la marge droite, la colonne voisine détaillant les écarts réduits qui servent d'abscisses à la représentation graphique. On peut superposer une seconde distribution à la première et représenter deux séries sur le même graphique. Les deux séries d'écarts réduits sont visibles sur la marge droite de l'écran. Pour mesurer cette force d'attraction mutuelle, un calcul de corrélation (c'est le coefficient de Bravais-Pearson) est établi et apparaît en haut et à droite de l'écran.

Ce même calcul de corrélation est appliqué aussi à toute série dont on souhaite suivre la distribution à travers le corpus, même si l'on ne compare pas, comme dans le cas présent, deux séries, mais une seule. La deuxième série est alors constituée par le rang des textes échelonnés dans le corpus. On aboutit ainsi à un coefficient de corrélation chronologique (ou sériel) qui mesure la progression ou la régression d'un mot dans la suite des

textes. Si deux courbes sont projetées simultanément, deux coefficients apparaissent au haut des deux colonnes réservées aux deux séries, à quoi s'ajoute le troisième coefficient qu'on a évoqué d'abord et qui, mettant en rapport les deux séries, établit leur corrélation mutuelle, en dehors de toute chronologie. Pour une lecture plus facile des résultats, on a indiqué quelle valeur les tables fournissent pour le coefficient de Bravais-Pearson au seuil de 5%. Bien entendu ce seuil est calculé en tenant compte du nombre de paires étudiées. Il apparaît quand on sollicite le bouton SEUIL.

L'ENVIRONNEMENT THÉMATIQUE

La recherche thématique est un calcul de spécificité particulier, puisqu'on ne recherche plus une accointance entre un mot et un texte, mais une relation privilégiée entre les mots eux-mêmes - ce que mesure aussi le calcul de corrélation, quand deux séries sont juxtaposées dans le même graphique. Mais la procédure ne se réduit pas ici à deux mots confrontés, mais à l'ensemble indéfini de tous les mots qui peuvent se trouver dans l'entourage d'un mot (ou d'un groupe de mots) qu'on définit comme étant le pôle. On peut changer de pôle aussi souvent qu'on veut, si bien que la procédure se trouve multipliable et réversible. Tous les mots trouvés là (sauf ceux qui appartiennent aux références) sont soumis au tri et aux calculs de fréquence, et la liste obtenue est confrontée au dictionnaire du corpus. Il s'agit en somme de la comparaison classique de deux corpus, l'un englobant l'autre.

ANNEXE 2

Les occurrences thématiques et lexicales de la mort dans l'œuvre de Julien Gracq

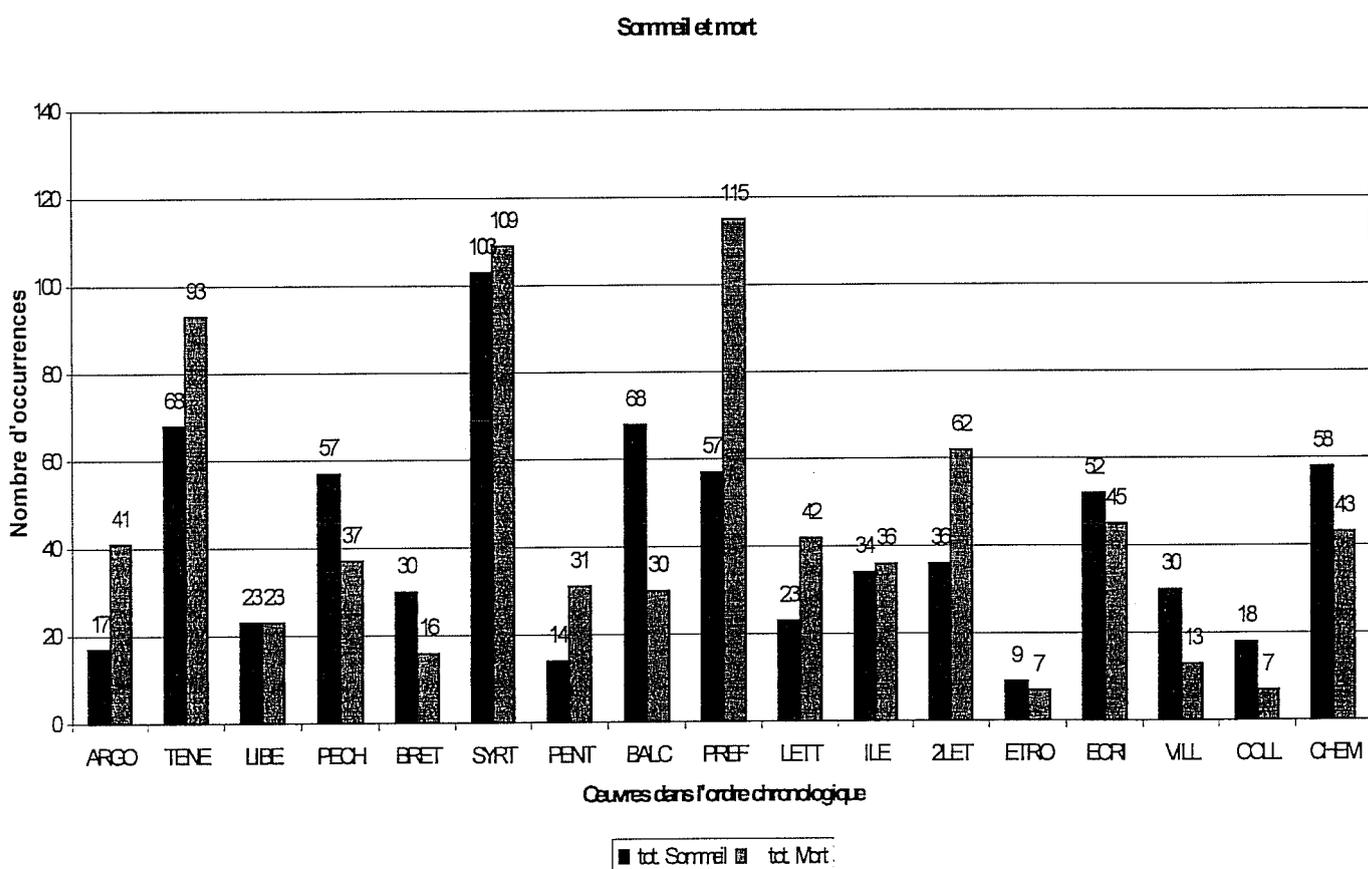
	ACA	UBT	LG	RP	AB	RDS	PENT	UBF	PREF	LETT	PRE	2LET	ET	ELE	FV	ADS	CGC	Totaux
meurent	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	3	0	0	0	5
Meurs	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	2
meurt	0	0	0	1	0	2	1	0	2	3	0	1	0	0	0	0	1	11
mort	23	46	9	22	8	34	21	9	75	12	9	19	3	18	3	0	14	325
morte	1	2	3	7	2	18	0	5	7	4	6	4	2	2	1	2	6	72
mortes	0	3	1	0	2	10	0	3	4	3	5	3	2	1	2	0	9	48
morts	0	3	2	1	3	4	1	2	7	4	4	6	0	7	0	2	2	48
mouraient	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	3
mourais	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
mourait	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	5
mourir	0	13	1	2	0	6	1	5	9	1	2	3	0	7	0	0	1	51
mourons	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
mourra	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
mourrai	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
mourrais	0	0	0	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
mourras	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
mourrons	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
mourut	0	1	0	0	0	0	2	1	0	1	0	4	0	1	0	0	0	10
mourût	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
agonisait	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
agonisant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
agonise	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Trépassés	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
agonie	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	2	0	1	0	0	0	5
lugubre	4	9	0	0	0	5	0	3	0	0	0	1	0	1	0	0	0	23
lugubrement	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	3
lugubres	2	4	0	0	0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	10
macabre	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	5
macabres	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
morbide	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
morbides	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
cimetière	3	1	3	0	1	19	0	0	1	3	1	2	0	3	4	2	1	44
cimetières	0	0	1	0	0	1	0	0	2	0	2	5	0	0	0	1	2	14
deuil	0	3	0	0	0	1	0	0	1	3	2	1	0	1	0	0	5	17
deuils	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
enterrement	0	1	0	0	0	0	0	0	0	3	0	2	0	0	1	0	0	7
enterrements	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	1	0	0	4
tombes	3	0	2	0	0	6	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1	14
Total	41	93	23	37	16	109	31	30	115	42	36	62	7	45	13	7	43	750

Ecart types

	ACA	UBT	LG	RPP	AB	RDS	PENT	UBF	PREF	LETT I	PI	LETT II	ETR	ELE	FV	7 COL	CGC
meure	-0.4	-0.6	-0.3	2.5	-0.5	-0.8	2.3	1.4	-0.6	-0.4	-0.5	1.4	-0.2	-0.7	-0.5	-0.3	-0.6
meurent	-0.4	-0.7	-0.3	-0.4	-0.5	0.4	-0.4	-0.6	0.9	-0.5	-0.6	-0.6	-0.2	3.7	-0.5	-0.4	-0.7
Meurs	-0.3	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.6	-0.3	-0.4	2.1	3.0	-0.4	-0.4	-0.2	-0.5	-0.3	-0.2	-0.4
meurt	-0.7	-1.0	-0.5	1.2	-0.8	0.5	1.0	-0.9	1.1	3.5	-0.8	0.2	-0.4	-1.1	-0.8	-0.5	0.1
mort	3.0	4.3	0.8	3.8	-2.3	-1.5	2.9	-3.0	9.3	-0.9	-2.5	-1.0	-0.5	-2.7	-3.7	-2.8	-2.5
morte	-1.1	-1.6	1.2	3.3	-0.9	2.9	-1.6	-0.0	0.3	0.3	0.8	-0.6	1.2	-2.0	-1.6	0.2	0.1
mortes	-1.4	-0.4	-0.0	-1.2	-0.3	1.5	-1.3	-0.2	-0.1	0.5	1.2	-0.3	1.8	-1.8	-0.4	-1.1	2.7
morts	-1.4	-0.4	1.0	-0.4	0.3	-1.0	-0.5	-0.8	1.5	1.2	0.6	1.4	-0.8	1.0	-1.7	0.8	-1.0
mouraient	-0.3	-0.5	-0.3	-0.3	-0.4	-0.7	-0.3	-0.5	-0.5	-0.4	2.0	1.7	-0.2	-0.6	-0.4	-0.3	1.6
mourais	-0.2	-0.3	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	5.2	-0.3	-0.3	-0.2	-0.3	-0.3	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
mourait	-0.4	-0.7	2.8	-0.4	-0.5	0.4	2.0	-0.6	-0.7	-0.5	1.3	1.1	-0.2	-0.7	-0.5	-0.4	-0.7
mourir	-1.4	4.7	-0.1	0.3	-1.7	-0.3	-0.6	0.8	2.3	-0.9	-0.7	-0.4	-0.8	0.9	-1.7	-1.1	-1.6
mourons	-0.2	-0.3	-0.1	5.6	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.2	-0.3	-0.3	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
mourra	-0.2	3.4	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.2	-0.3	-0.3	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
mourrai	-0.3	4.9	-0.2	-0.3	-0.3	-0.6	-0.3	-0.4	-0.4	-0.3	-0.4	-0.4	-0.2	-0.5	-0.3	-0.2	-0.4
mourrais	-0.3	-0.5	-0.3	6.4	-0.4	-0.7	2.8	-0.5	-0.5	-0.4	-0.4	-0.5	-0.2	-0.6	-0.4	-0.3	-0.5
mourras	-0.2	3.4	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.2	-0.3	-0.3	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
mourrons	-0.2	3.4	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.2	-0.3	-0.3	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
mourut	-0.6	0.3	-0.5	-0.6	-0.7	-1.2	2.8	0.4	-1.0	0.8	-0.8	4.0	-0.4	-0.0	-0.8	-0.5	-0.9
mourût	5.0	-0.3	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.2	-0.3	-0.3	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
agonisait	-0.2	-0.3	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.2	3.9	-0.3	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
agonisant	-0.2	-0.3	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.2	-0.3	3.6	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
agonise	-0.2	-0.3	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	4.5	-0.3	-0.3	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
Trépassés	-0.2	-0.3	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.2	-0.3	3.6	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
agonie	-0.4	-0.7	-0.3	-0.4	-0.5	-0.9	2.0	-0.6	-0.7	1.6	-0.6	2.8	-0.2	0.7	-0.5	-0.4	-0.7
lugubre	3.4	5.6	-0.7	-0.9	-1.1	1.2	-0.9	1.1	-1.5	-1.1	-1.2	-0.5	-0.5	-0.9	-1.2	-0.8	-1.4
lugubrement	2.6	-0.5	-0.3	-0.3	-0.4	-0.7	-0.3	-0.5	1.5	-0.4	-0.4	-0.5	-0.2	-0.6	2.1	-0.3	-0.5
lugubres	2.6	3.8	-0.5	-0.6	-0.7	-0.3	-0.6	0.4	-1.0	0.8	-0.8	0.3	-0.4	-1.1	-0.8	-0.5	-0.9
macabre	4.2	2.7	-0.3	-0.4	-0.5	-0.9	-0.4	-0.6	-0.7	-0.5	-0.6	1.1	-0.2	-0.7	-0.5	-0.4	-0.7
macabres	-0.2	-0.3	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	3.3	-0.2	-0.3	-0.3	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
morbide	3.4	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.6	-0.3	-0.4	2.1	-0.3	-0.4	-0.4	-0.2	-0.5	-0.3	-0.2	-0.4
morbides	-0.2	-0.3	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	3.3	-0.2	-0.3	-0.3	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
cimetière	1.0	-1.4	2.2	-1.2	-0.9	5.9	-1.3	-1.8	-1.5	0.6	-1.1	-0.7	-0.7	-0.7	1.0	0.9	-1.4
cimetières	-0.8	-1.1	1.3	-0.7	-0.9	-0.7	-0.7	-1.0	0.8	-0.8	1.3	4.1	-0.4	-1.2	-0.9	1.1	0.9
deuil	-0.8	1.5	-0.6	-0.7	-1.0	-0.9	-0.8	-1.1	-0.4	2.5	1.0	-0.2	-0.5	-0.6	-1.0	-0.7	3.2
deuils	-0.2	-0.3	-0.1	-0.2	-0.2	-0.4	-0.2	-0.3	-0.3	-0.2	-0.3	3.6	-0.1	-0.3	-0.2	-0.2	-0.3
enterrement	-0.5	0.6	-0.4	-0.5	-0.6	-1.0	-0.5	-0.7	-0.8	4.7	-0.7	2.2	-0.3	-0.9	1.0	-0.4	-0.8
enterrements	-0.4	-0.6	-0.3	-0.4	-0.5	-0.8	-0.4	-0.5	-0.6	1.9	1.6	1.4	-0.2	-0.7	1.7	-0.3	-0.6
tonbes	3.4	-1.1	3.2	-0.7	-0.9	3.3	-0.7	-1.0	-0.2	-0.8	0.2	-1.0	-0.4	-1.2	-0.9	-0.6	-0.1
Total	2.3	4.7	1.8	2.9	-3.8	1.0	0.9	-3.2	6.6	1.0	-1.5	1.1	-0.7	-3.7	-4.6	-2.7	-2.3

ANNEXE 3

Histogramme des occurrences des termes de mort et sommeil dans l'œuvre de Julien Gracq



ANNEXE 4

ETUDE LEXICOMETRIQUE DE L'ENVIRONNEMENT DU TERME DE MORT DANS L'ŒUVRE DE JULIEN GRACQ

Il était particulièrement intéressant d'utiliser les possibilités d'étude statistique pour mettre en évidence les phénomènes sémantiques induits par la mort dans l'œuvre de Gracq. Cette étude est basée sur l'analyse de tous les contextes où apparaît le mot *mort* dans chacune des œuvres de Gracq. Le traitement informatique permet d'étudier la fréquence de tous les mots qui apparaissent au voisinage du mot *mort*, et de classer ces mots hiérarchiquement, pour chaque œuvre, en fonction de leur corrélation plus ou moins grande avec le terme de mort. Afin de ne pas fausser les résultats en enregistrant indistinctement tous les termes - dont certains, essentiellement du fait de leur nature grammaticale, sont naturellement très présents dans le texte - le calcul fait intervenir les écarts types de chaque terme par rapport à la probabilité d'occurrence générale du terme dans l'œuvre, c'est-à-dire en relativisant les probabilités d'occurrence de chaque terme récurrent dans le contexte du mot mort par rapport à sa probabilité d'usage global dans l'œuvre. Le résultat représente donc bien des mots dont la présence est spécifiquement liée au terme de mort. Etienne Brunet le précise dans son manuel sur le logiciel hyperbase à propos de la fonction de recherche sur l'environnement thématique :

Il s'agit là d'un calcul de spécificité particulier, puisqu'on ne recherche plus d'accointances entre un mot et un texte, mais une relation privilégiée entre les mots eux-mêmes - ce que mesure aussi le calcul de corrélation, quand deux séries sont juxtaposées dans le même graphique. Mais la procédure ne se réduit pas ici à deux mots confrontés, mais à l'ensemble indéfini de tous les mots qui peuvent se trouver dans l'entourage d'un mot (ou d'un groupe de mots) qu'on définit comme étant le pôle. On peut changer de pôle aussi souvent qu'on veut, si bien que la procédure se trouve multipliable et réversible. Cette procédure [...] prend en considération la liste des contextes recensés pour une recherche donnée [...]. Tous les mots trouvés là (sauf ceux qui appartiennent aux références) sont soumis au tri et aux calculs de fréquence, et la liste obtenue est confrontée au dictionnaire du corpus. Il s'agit en somme de la comparaison classique de deux corpus, l'un englobant l'autre⁸¹⁵.

⁸¹⁵ Etienne Brunet, *Manuel d'utilisation du logiciel de recherche statistique Hyperbase*, op. cit., p. 40.

Les tableaux qui suivent classent de façon exhaustive l'intégralité des termes recensés par le logiciel de recherche lexicométrique Hyperbase dans l'environnement thématique du terme de mort. Ce classement retient donc l'ensemble des mots suffisamment récurrents dans l'environnement textuel du terme de mort pour que l'écart type qui représente leur commun rapport soit égal ou supérieur à 2. Les remarques que l'on peut faire sur la base de ces données se limitent délibérément au seul critère lexicométrique, critère qu'il faut ensuite mettre en relation avec des critères moins formels, relatifs au sens de l'œuvre.

Les tableaux et histogrammes suivants représentent donc, classés en catégories qui autorisent une approche diachronique de l'évolution du thème de la mort chez Gracq, tous les termes qui se signalent par une relation particulière avec le terme de mort dans chaque oeuvre. Les catégories de ces classements se sont imposées d'elles-mêmes, en fonction des comparaisons que cette approche permettait de faire entre les oeuvres. Elles croisent donc les critères syntaxiques et sémantiques, étant entendu que tous les termes ne revêtent pas le même degré de signification en vertu de leur nature grammaticale propre. Ainsi, la catégorie des désignations personnelles, identifiantes et non identifiantes, permet de juger du lien des personnages avec la mort et de le comparer aux autres désignations. Ce classement permettrait par ailleurs d'apprécier le jeu des désignations pronominales qu'induit le terme de mort dans son entourage textuel...

Il est pertinent de comparer ces catégories pour chaque oeuvre en suivant leur ordre chronologique, pour étudier de façon diachronique l'évolution même des personnages gracquiens dans leur rapport avec la mort.

Les substantifs généraux se rapportent plus directement à l'iconique de la mort elle-même. Il est loisible de constater qu'elle subit une très nette évolution qui va de pair avec l'évolution du paysage gracquien. Les adjectifs sont directement associables à des attributs du type de mort que présente chaque oeuvre, permettant de juger des variations sur les domaines de l'insolite, du lugubre, du morbide, ou du macabre que nous a signalés Michel Guiomar. Il semble a priori plus délicat d'élaborer un premier jugement sur la base des autres catégories - verbales, adverbiales et autres - qui n'offrent pas l'image d'une évolution pertinente...

Quoiqu'il en soit, les données d'étude lexicométrique de l'environnement du terme de mort permettent des recoupements avec la lecture critique générale.

Dans *Au Château d'Argol*, la mort inscrit déjà très profondément son empreinte dans le contexte thématique qui l'entoure. Tous les substantifs du contexte se rapportent nettement à

la dimension macabre, à l'horreur du cadavre et au cimetière : «Horreur» (9, 50) et «sang» (5,13), font passer d'un vivant particularisé ; « forces » (6,50), « visage » (6, 37), « caractère » (5,60), « sourire » (4,67), « front » (4,27), « corps » (3,86), « mouvement » (3,80), « vie » (3,73), « mains » (2,65), « cœur » (2,07), à un cadavre enfoui sous le « sable » (3,41) ou l' « herbe » (3,37) qui est à peine une « âme » (3,48).

Ce rapport au corps du mort «immobile» (4,57), «froid» (3,37), et surtout «enfoui» (14,63), renvoie indéniablement à la mort elle-même, une mort réifiée par le cadavre, comme à un événement central du récit. Le lexique révèle donc une dimension sépulcrale de la mort. De fait, la mort d'un des personnages importants, Heide, survient avant le terme du récit, et le cimetière est un des points topographiques centraux du paysage romanesque. Il est donc logique que le lexique des termes contextuellement associés à la mort renvoie à un aspect concret de la *mors ipsa*, c'est-à-dire au passage de vie à trépas. D'ailleurs cette dimension de la mort est associée à «l'instant» dans le même contexte lexical. Cette remarque renvoie en outre au rôle de la mort dans l'élaboration temporelle du récit, rôle que nous avons associé à la thanatomorphose du temps...

Au point de vue diachronique, il y a une nette évolution de l'auteur relativement à la caractérisation textuelle de la mort. Si l'on confronte les extrêmes que sont *Un Balcon en forêt* et *Au Château d'Argol*, en comparant les substantifs qui sont contextuellement associés à la mort, on constate que le dernier grand récit de Gracq quitte totalement les domaines du macabre et du morbide pour jouer sur une dimension plus métaphorique de la mort, sur une empreinte plus associable à l'insolite et au lugubre, c'est-à-dire à une dimension psychologique créée par la contamination de ce décor lui-même par la mort...

Ce passage correspond au passage d'une mort iconographique associée au symbolisme du Graal, comme nous l'avons montré, à une mort métaphorique qui n'a pas besoin du lexique de la mort. Cette évolution implique autant le style de l'œuvre que les mécanismes internes de signification qui sous-tendent le récit. On passe en effet d'une quête des symboles associés à la mort dans *Au Château d'Argol*, à l'attente d'un événement irreprésentable qui transite par le personnage et qui se transmet ensuite entièrement au paysage. Le dandy gracquien Allan est le jalon intermédiaire de cette transmission de la mort ; il fascine comme un symbole de la mort, paré de certains de ses attributs mythiques fascinants, il la réalise encore comme une dimension personnelle de son achèvement propre, dans son travestissement en cadavre. Mais son esthétique dandie est déjà la transposition métaphorique d'une mort qui passe dans le

paysage tout entier de l'œuvre, en quittant la dimension réifiée de la *mors ipsa*. Allan n'a plus besoin des attributs directs de la parure macabre. Il se passe au niveau de son esthétique personnelle ce qui se passe au niveau de l'œuvre tout entière; la mort est enfouie dans l'image.

L'analyse des récits intermédiaires de Gracq, confirme et ordonne cette évolution. Dans *Un Beau ténébreux*, les substantifs contextuellement cooccurrents du terme de mort restent ainsi profondément associés à une dimension morbide qu'on ne dira pas macabre, parce que ces substantifs ne se rapportent plus directement au cadavre, comme c'était le cas dans *Au Château d'Argol*. Ils prennent une orientation qui indique une dimension plus dramatique de la mort, associée à la tension morbide qu'induit le récit. Le contexte de mort recense ainsi les termes « phrase », « secret », « geste ». Le seul terme qui se rapporte encore au corps est celui d' « épaules », qui n'est pas une caractéristique identifiante essentielle des personnages, à la différence des termes que l'on trouvait associés à la mort dans *Au Château d'Argol* : « Forces », « visage », « sang », « sourire », « front », « corps », « vie », « âme », « mains », « cœur »..... Dix termes sur dix-sept listés renvoient ainsi plus directement au corps du personnage dans le contexte privilégié du terme de mort, contre un seul dans le roman suivant.

Ce déplacement sémantique de la mort se fait donc bien en direction du paysage qui apparaît dans le contexte de la mort, après les termes qui soulignent la dimension dramatique : « feu », « creux », « vague », « silence »..... Cette évolution de la mort ou de sa contagion, du symbole à la métaphore, du cadavre au personnage esthétisé, s'achève donc par un effacement de l'esthétique personnelle au profit du paysage. Ainsi, dans *Un Balcon en forêt*, la mort contamine très nettement le paysage et le contexte de mort étend considérablement la liste des substantifs, dont aucun n'est à proprement porteur d'une connotation morbide. C'est tout le paysage gracquien qui devient aussi lisible que les droites allées d'un cimetière, bordées d'épithètes, qui offre une lecture topographique de la mort:

« Châtaignier » (13,25), « fortin » (12,48), « étoiles » (10,95), « sommeil » (10,37), « volets » (7,93), « parfum » (7,74), « silence » (6,45), « bêtes » (6,40), « café » (6,19), « dîner » (6,00), « instinct » (5,91), « herbe » (5,44), « chambre » (4,61), « bruit » (4,03), « ombre » (3,81), « pensée » (3,60), « monde » (2,95), « air » (2,52), « chemin » (2,26), « matin » (2,23), « ciel » (2,19), « guerre » (2,15), « forêt » (2,07).

La mort elle-même n'est plus qu'un bruit lointain. Les seuls substantifs afférents au corps — «oreille» (5,24) et «tête» (2,93) — placent contextuellement la mort elle-même au niveau de l'audition accordée à une lointaine rumeur. C'est là tout ce qui tend le récit dans cet effort scrutateur de sentinelle, dont l'acuité se propage de Grange au lecteur. Quand l'ennemi survient, et avec lui la mort, c'est d'abord un bruit qui se fait entendre... La tension attentive se manifeste d'ailleurs nettement à travers les verbes dominés par l'intuition perceptive «sentait» (11,18), «songeait» (7, 83), «pensait» (7,24). Aucun de ces verbes ne suggère un des aspects morbides très présents à travers les verbes du contexte de la mort des premiers récits jusqu'au *Rivage des Syrtes*.

Quelques phénomènes liés à l'intervention de la mort dans le temps du récit sont aussi mis en évidence par la comparaison des données lexicométriques. Dans l'influx temporel qui draine le terme de mort, l'« instant » qui se signale dans *Au château d'Argol* laisse place à une désignation du terme : « soupir », « fin », « dernier », « extrême », « invisible », « noir », « vide »... Tous ces termes ne renvoient plus expressément à un événement qui a plus lieu à l'intérieur de la temporalité du récit, mais qui a lieu à son terme. Ils désignent un espace liminaire, « extrême » et « invisible », ce même espace où introduit le psychopompe... Ce n'est ainsi plus en soi l'instant qui est directement associé à la mort, mais plus directement la dimension angoissante de l'attente, thème immuable des oeuvres suivantes...

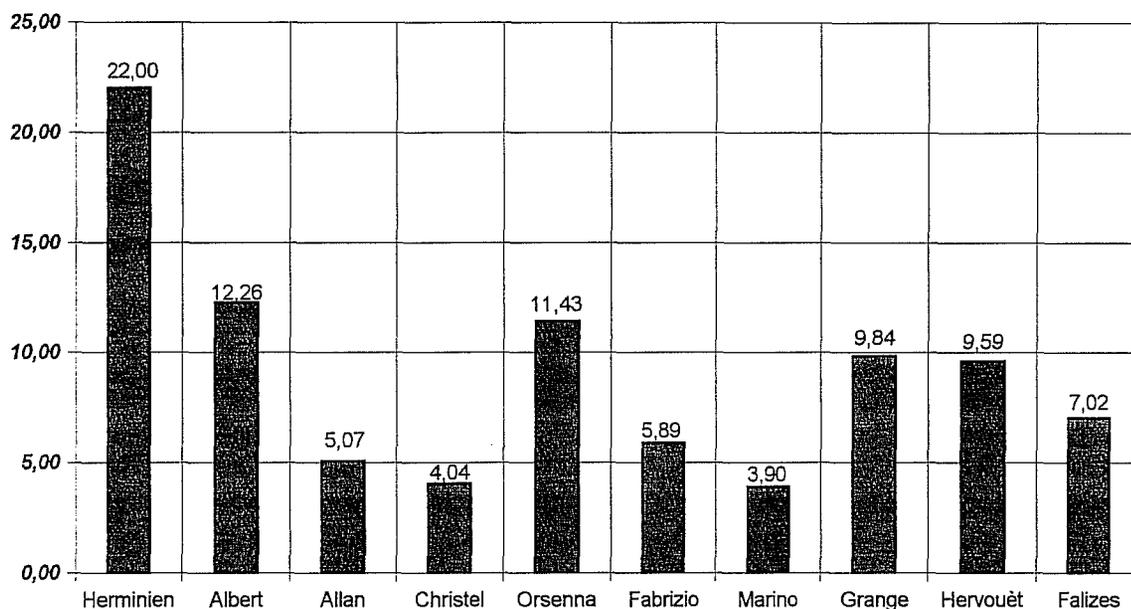
De fait, la mort en soi est hors-champ, elle n'est que la fermeture du récit, située hors des limites de sa durée interne, dans une dimension temporelle qui n'est plus uniquement associée à un mystère des signes mais aussi à un mystère du temps... Autre effet associable aux mêmes causes, les adverbes qui peuvent correspondre à l'agonie, à la durée de la mort qui vient «longuement», disparaissent tout à fait. Mais, sur ce point, les attestations sont cependant trop peu nombreuses pour qu'on puisse en tirer une véritable conclusion.

L'événement de la mort qui se produit, est donc bien poussé de l'intérieur du texte dans *Au château d'Argol*, vers le terme du récit, dans *Un Beau ténébreux*, jusque dans son au-delà dans *le Rivage des Syrtes*, où la technique narrative focalise le temps de l'écriture comme un temps post apocalyptique... Parallèlement, dans *le Rivage des Syrtes*, la mort qui a lieu, le trépas, passe ainsi des personnages principaux, extrêmement marqués par la mort dans la première oeuvre, vers les adjuvants - comme « Marino » (et « Méliant » dans *le Roi pêcheur*) - qui seuls meurent pendant le cours du récit, et qui semblent être les seuls personnages dévolus à un sort tragique... Dans *le Rivage des Syrtes*, la victime sacrifiée n'est plus le

personnage central en propre, ou un couple de sacrifiés, comme c'était le cas dans les deux premiers récits...

Corrélation contextuelles entre le terme de mort et les désignations personnelles nominatives

Ecarts types



Dans *le Rivage des Syrtes*, la mort existe en soi, à travers Orsenna. Elle se dissocie donc assez nettement du personnage et s'associe à la devise de la ville: « *in sanguine vivo et mortuorum consilio supersum* ». La mort n'est même plus contextuellement directement associée à une quelconque personne dans *La Presqu'île* où elle est située dans un contexte qui ne signale de désignation personnelle que celle du « on » indéterminé. Elle apparaît à la fois comme la mort de tout le monde et comme celle de personne en particulier... Après *le Rivage des Syrtes*, ce contexte exclut de surcroît définitivement tous les renvois à la première personne - très fréquents dans les récits antérieurs-, y compris dans *Un Balcon en forêt*, où le contexte du terme de mort ne met en évidence que la troisième personne; « ils » (4,03), « il » (2,25), « eux » (2,18).

Effet connexe ou cause possible, tout le lexique du rêve disparaît également du contexte de la mort. L'étude lexicographique permet de vérifier chez Gracq que la mort du « on » ou du « il » éloigne l'angoisse... Au terme de l'œuvre narrative de Gracq, le moi ne rêve donc plus sa

propre mort, et l'expression s'éloigne de la mort du « je »... Gracq est plus mûr, mais il est aussi plus âgé... Cette évolution va donc bien de pair avec un dandysme qui décroît dans l'œuvre, au point de disparaître tout à fait dans *Un Balcon en forêt*. La mort qui s'approche de l'auteur n'est plus littéraire... Ce n'est pas celle du dandy.

DONNEES CLASSEES

Tableau global des corrélations entre le terme de mort et les substantifs dans le contexte de chaque œuvre (classement chronologique des œuvres)

ACA		UBT		RDS		Presqu'île		UBF	
Substantifs	Ecart types								
Horreur	9,5	Soupir	10,04	Tombes	12,41	Maille	22,98	Châtaignier	13,25
Instant	7,4	Tragédie	7,18	Mère	7,76	Invasion	18,29	Fortin	12,48
Forces	6,5	Femme	6,98	Cimetière	6,71	Cheminée	11,36	Etoiles	10,95
Visage	6,37	Vie	5,72	Vieillard	5,91	Pièces	6,09	Sommeil	10,37
Instants	5,85	Acte	4,62	Repos	5,46	Pensée	5,79	Recours	9,93
Caractère	5,6	Secret	3,82	Signe	5,45	Bruits	5,65	Volets	7,93
Sang	5,13	Epaules	3,25	Point	5,23	Eaux	4,64	Parfum	7,74
Sourire	4,67	Feu	3,24	Désert	5,12	Route	4,22	Silence	6,45
Front	4,27	Creux	3,1	Naissance	5,12	Milieu	3,88	Bêtes	6,4
Corps	3,86	Vague	2,92	Gens	5,09	Mesure	3,42	Café	6,19
Mouvement	3,8	Ordre	2,9	Voix	4,93	Maison	3	Dîner	6
Vie	3,73	Phrase	2,65	Siècles	4,56	Arbres	3	Instinct	5,91
Ame	3,48	Geste	2,6	Fleurs	4,24	Bond	2,88	Herbe	5,44
Sable	3,41	Goût	2,21	Vent	4,03	Monde	2,49	Oreille	5,24
Herbe	3,37	Silence	2,16	Chose	4,02	Jour	2,48	Chambre	4,61
Mains	2,65	Fin	2,06	Mer	4	Nuit	2,18	Bruit	4,03
Cœur	2,07	Corps	2,01	Au-delà	2,97			Ombre	3,81
				Mots	2,84			Bouche	3,6
				Sable	2,67			Pensée	3,13
				Moment	2,54			Goût	3,02
				Hommes	2,49			Monde	2,95
				Bout	2,12			Coup	2,94
				Sang	2,07			Tête	2,93
								Travers	2,59
								Air	2,52
								Chemin	2,26
								Matin	2,23
								Ciel	2,19
								Guerre	2,15
								Forêt	2,07

Tableau global des corrélations entre le terme demort et les désignations personnelles dans le contexte de chaque œuvre

(classement chronologique des œuvres)

ACA		UBT		RDS		PQ		UBF	
Mots	Ecart types	Mots	Ecart types	Mots	Ecart types	Mots	Ecart types	Mots	Ecart types
Herminien	22,00	Femme	6,98	Orsenna	11,43	Auxquels	15,28	Grange	9,84
Albert	12,26	Allan	5,07	Fabrizio	5,89	Au	3,13	Hervouët	9,59
Ils	9,66	Christel	4,04	Je	4,98	On	2,52	Falizes	7,02
Leurs	9,74	Je	3,05	Ma	4,09	Cet	2,25	Génie	4,28
Leur	6,59	Elle	2,87	Marino	3,9			Ils	4,03
Eux	4,94	Me	2,63	Mon	3,28			Aux	2,34
Chacun	3,92	Quelque	2,47	Elle	2,87			Il	2,25
Toutes	2,87	Ce	2,16	Personne	2,71			Eux	2,18
Ses	2,71	Cette	2,00	Me	2,63				
Laquelle	2,39			Hommes	2,49				
				Quelques	2,23				
				Ceux	2,02				

**Tableau global des corrélations entre le terme demort et les désignations
personnelles nominatives dans le contexte de chaque œuvre**

	Mots	Ecart types
ACA	Herminien	22,00
	Albert	12,26
UBT	Allan	5,07
	Christel	4,04
RDS	Orsenna	11,43
	Fabrizio	5,89
	Marino	3,90
UBF	Grange	9,84
	Hervouët	9,59
	Falizes	7,02

Tableau global des corrélations entre le terme de mort et les désignations personnelles non nominatives dans le contexte de chaque œuvre

	Mots	Ecart types
ACA	Ils	9,66
	Leurs	9,74
	Leur	6,59
	Eux	4,94
	Chacun	3,92
	Toutes	2,87
	Ses	2,71
	Laquelle	2,39
UBT	Femme	6,98
	Je	3,05
	Elle	2,87
	Me	2,63
	Quelque	2,47
	Ce	2,16
	Cette	2,00
RDS	Je	4,98
	Ma	4,09
	Mon	3,28
	Elle	2,87
	Personne	2,71
	Me	2,63
	Hommes	2,49
	Quelques	2,23
	Ceux	2,02
	Auxquels	15,28
	Au	3,13
	On	2,52
PQ	Cet	2,25
	Génie	4,28
	Ils	4,03
	Aux	2,34
UBF	Ils	4,03
	Aux	2,34
	Il	2,25
	Eux	2,18

Tableau des corrélations entre le terme de mort et les substantifs dans *Au Chateau d'Argol*

Ecart types

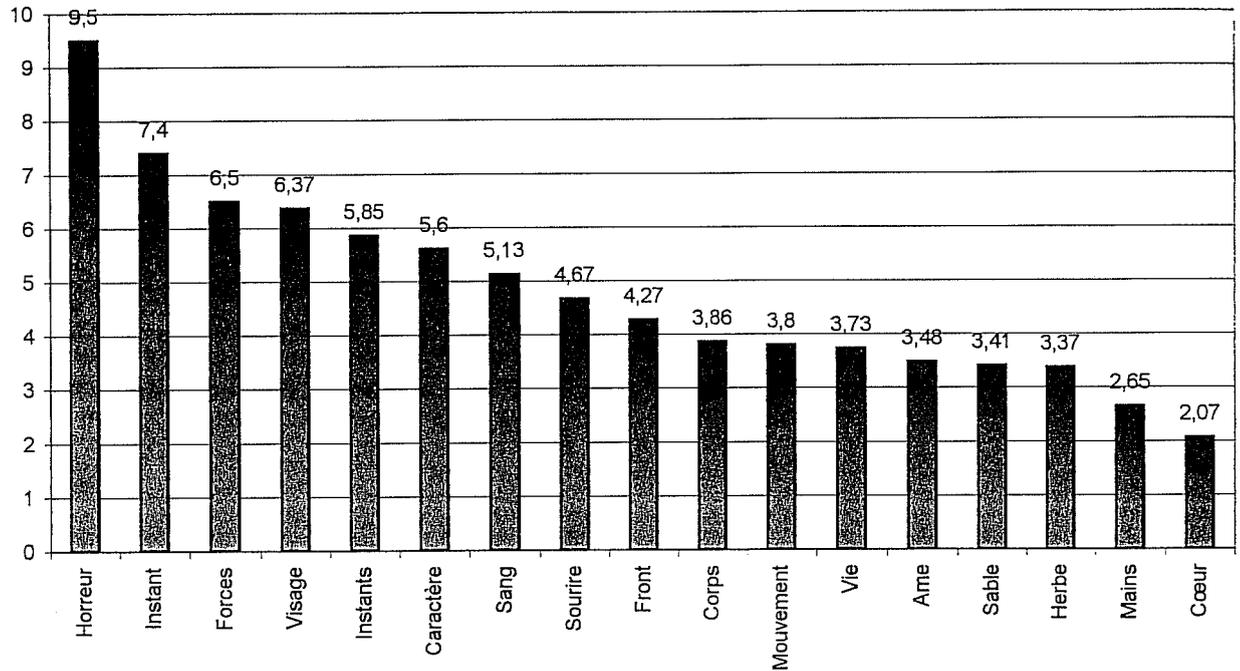


Tableau des corrélations entre le terme de mort et les substantifs dans *Un Beau ténébreux*

Ecart types

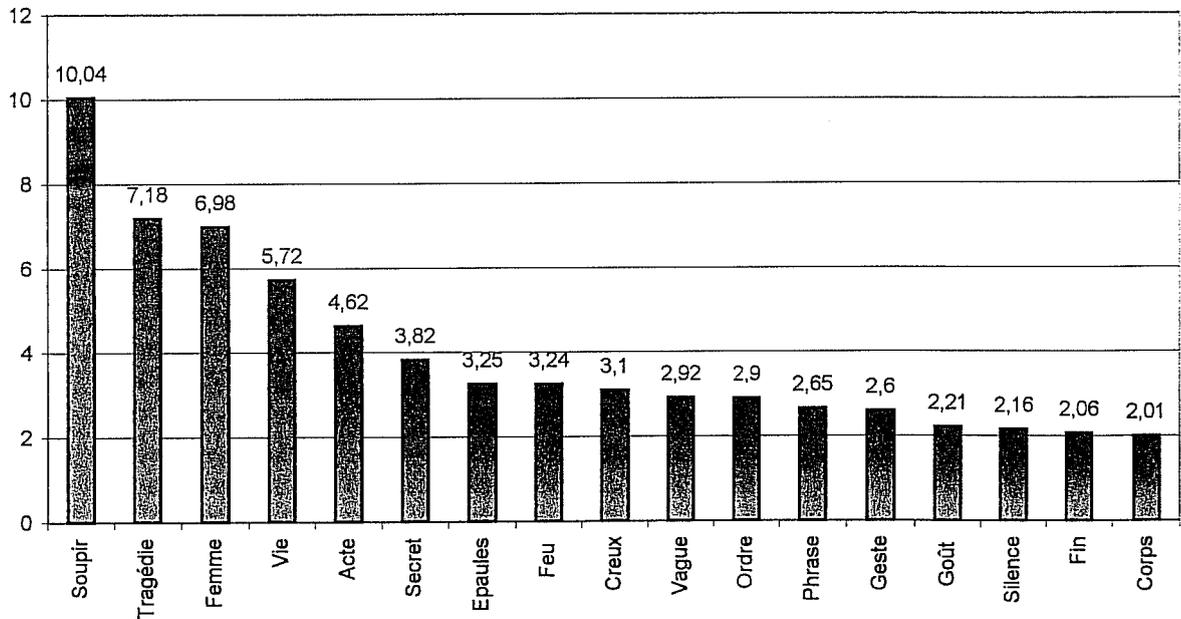


Tableau des corrélations entre le terme de mort et les substantifs dans *Le Rivage des Syrtis*

Ecart types

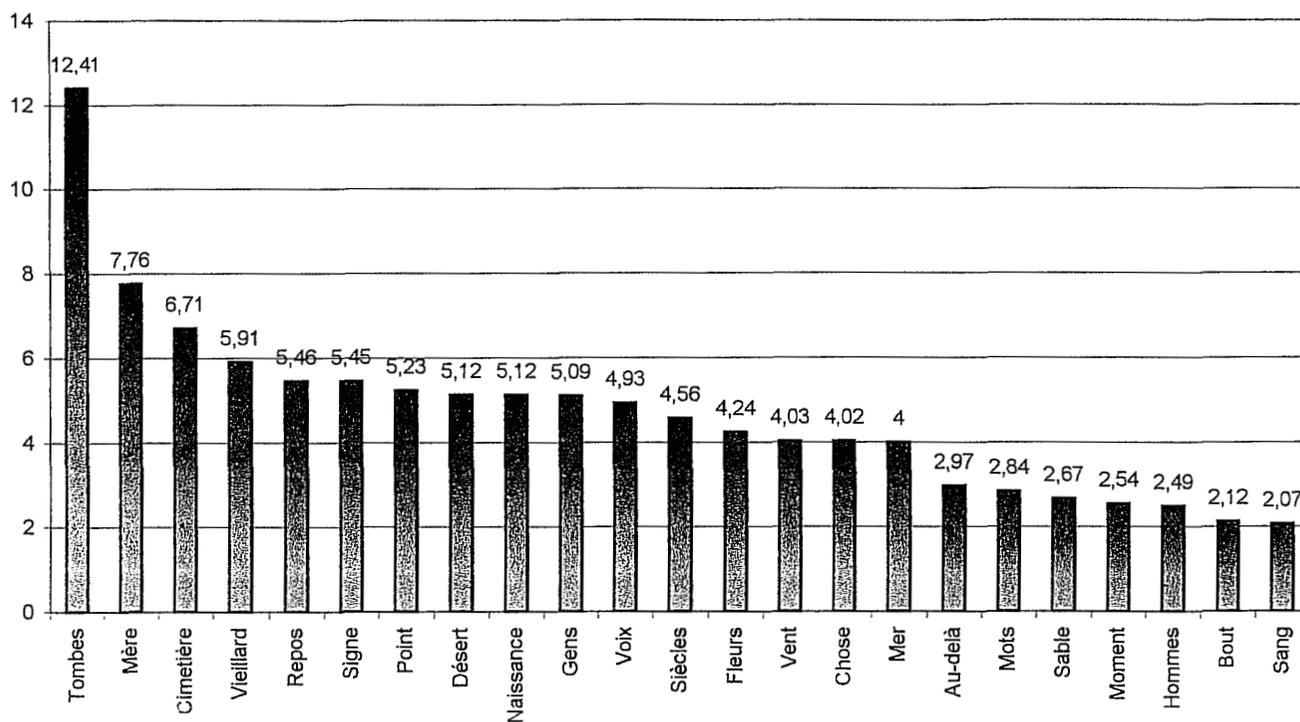


Tableau des corrélations entre le terme de mort et les substantifs dans *La Presqu'île*

Ecart types

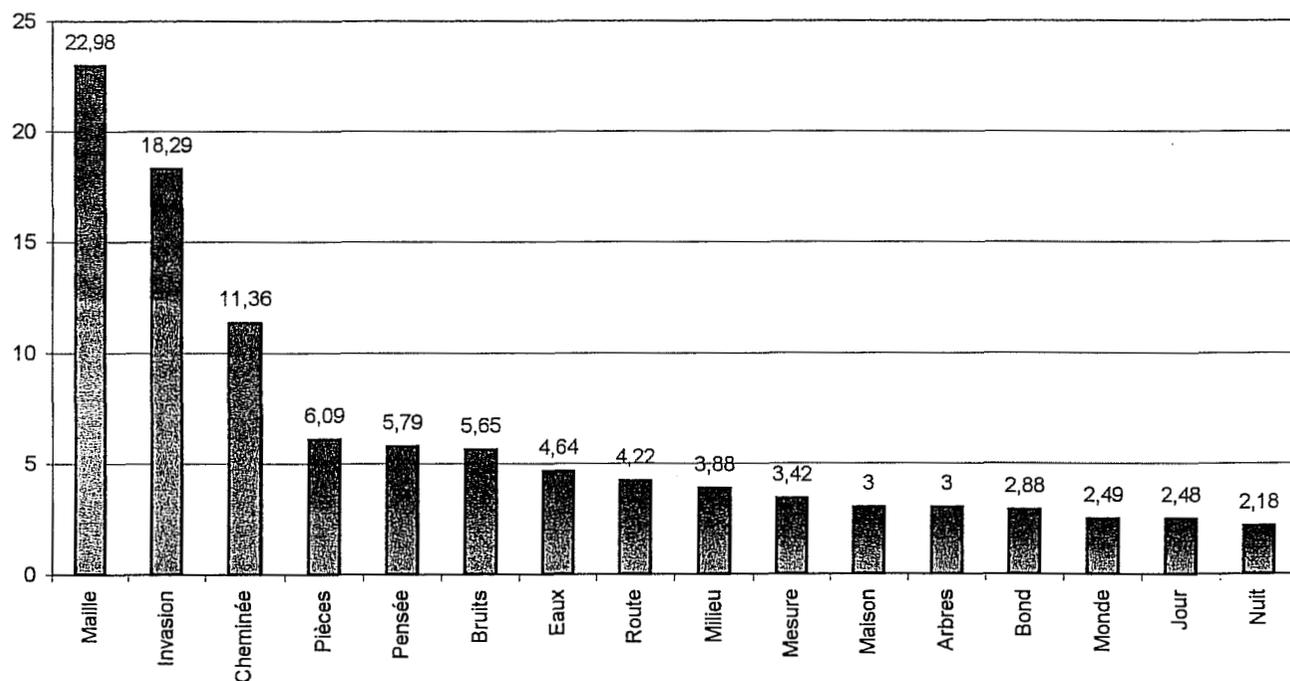
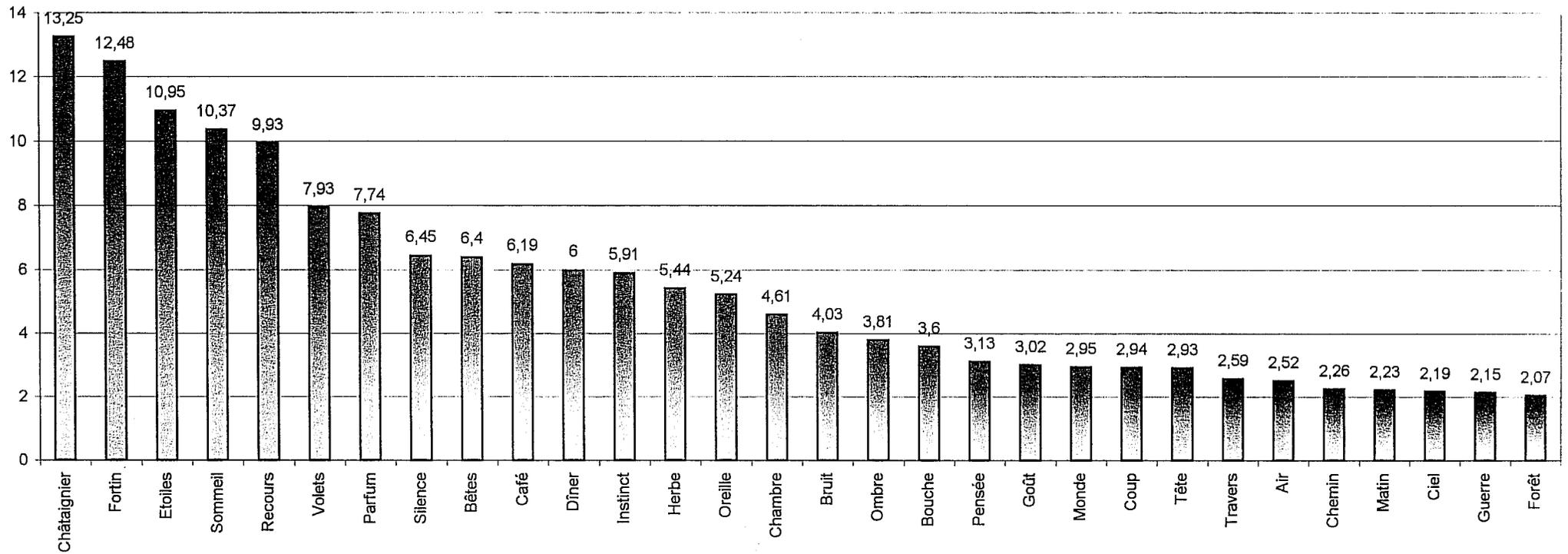


Tableau des corrélations entre le terme de mort et les substantifs dans *Un Balcon en forêt*

écarts types



Analyse statistique de l'environnement lexical du terme de mort

dans *Au Château d'Argol*

Classement hiérarchique dans l'ordre décroissant

Désignations personnelles	Ecart type	Substantifs	Ecart type	Autres	Ecart type	Verbes	Ecart type
Herminien	22,00	Horreur	9,50	Tandis	8,89	Put	14,63
Albert	12,26	Instant	7,40	Alors	8,78	Enfoui	14,63
Ils	9,66	Forces	6,50	Longuement	6,82	Fussent	10,61
Leurs	9,74	Visage	6,37	Maintenant	6,40	Revenir	7,81
Leur	6,59	Instants	5,85	Immobile	4,57	Parut	7,48
Eux	4,94	Caractère	5,60	Autres	3,85	Devenait	5,94
Chacun	3,92	Sang	5,13	Froid	3,37	Sembla	5,60
Toutes	2,87	Sourire	4,67	Toutes	2,87	Fût	3,30
Ses	2,71	Front	4,27	Deux	2,06	Avaient	2,93
Laquelle	2,39	Corps	3,86			Entre	2,43
		Mouvement	3,80				
		Vie	3,73				
		Ame	3,48				
		Sable	3,41				
		Herbe	3,37				
		Mains	2,65				
		Cœur	2,07				

Analyse statistique de l'environnement lexical du terme de mort

dans Un Beau ténébreux

Classement hiérarchique, dans l'ordre décroissant

Désignations personnelles	Ecart type	Substantifs	Ecart type	Autres	Ecart type	Verbes	Ecart type
Femme	6.98	Soupir	10.04	Dernier	6.20	Savais	7.58
Allan	5.07	Tragédie	7.18	Extrême	5.29	Dormir	6.89
Christel	4.04	Femme	6.98	Invisible	4.69	Mourir	6.17
Je	3.05	Vie	5.72	Creux	3.10	Devenir	4.92
Elle	2.87	Acte	4.62	Vague	2.92	Avance	4.76
Me	2.63	Secret	3.82	Etrange	2.84	Peut	3.89
Quelque	2.47	Epaules	3.25	Noire	2.67	Cesse	3.46
Ce	2.16	Feu	3.24	Vide	2.23	Sent	3.37
Cette	2.00	Creux	3.10	Tellement	5.38	Sais	3.30
		Vague	2.92	Vraiment	4.59	Voir	2.89
		Ordre	2.90	Auprès	4.59	Sera	2.87
		Phrase	2.65	Soudain	3.95	Pu	2.25
		Geste	2.60	Pourquoi	3.73		
		Goût	2.21	Si	3.40		
		Silence	2.16	Quand	2.81		
		Fin	2.06	Comme	2.57		
		Corps	2.01				

Analyse statistique de l'environnement lexical du terme de mort

dans *Le Rivage des Syrtes*

Classement hiérarchique, dans l'ordre décroissant

Désignations personnelles	Ecart type	Substantifs	Ecart type	Autres	Ecart type	Verbes	Ecart type
Orsenna	11.43	Tombes	12.41	Morte	5.04	Pouvais	8.67
Fabrizio	5.89	Mère	7.76	Mauvais	4.69	Coulait	7.51
Je	4.98	Cimetière	6.71	Vieux	4.45	Mourir	6.17
Ma	4.09	Vieillard	5.91	Bonne	4.18	Eût	6.01
Marino	3.90	Repos	5.46	Dit	3.25	Sentais	3.71
Mon	3.28	Signe	5.45	Etrange	2.84	Dit	3.25
Elle	2.87	Point	5.23	Vu	2.72	Parle	3.05
Personne	2.71	Désert	5.12	Plein	2.30	Porte	2.65
Me	2.63	Naissance	5.12	Haute	2.29	Passe	2.45
Hommes	2.49	Gens	5.09			Avaient	2.24
Quelques	2.23	Voix	4.93	Trop	3.52	Avait	2.14
Ceux	2.02	Siècles	4.56	Et	3.36		
		Fleurs	4.24	Longtemps	2.91		
		Vent	4.03	Mieux	2.35		
		Chose	4.02				
		Mer	4.00				
		Au-delà	2.97				
		Mots	2.84				
		Sable	2.67				
		Moment	2.54				
		Hommes	2.49				
		Bout	2.12				
		Sang	2.07				

Analyse statistique de l'environnement lexical du terme de mort

dans Liberté grande

Classement hiérarchique, dans l'ordre décroissant

Désignations personnelles	Ecart type	Substantifs	Ecart type	Autres	Ecart type	Verbes	Ecart type
Jean	10.10	Dentelles	17.17	Subite	13.76		
Jacques	5.71	Crépuscule	6.72	Grands	10.49		
Paris	4.43	Effort	5.86	Clos	5.48		
		Cartes	5.68	Grandes	4.12		
		Beauté	5.51	Jeune	3.87		
		Coups	4.83	Seul	2.82		
		Salle	4.20	Comme	2.21		
		Fil	4.09	Parfois	5.56		
		Théâtre	3.83	Enfin	3.87		
		Paysage	3.35				
		Sang	3.16				
		Soleil	2.89				
		Moment	2.85				
		Visage	2.63				

Analyse statistique de l'environnement lexical du terme de mort

dans *Le Roi pêcheur*

Classement hiérarchique par catégorie sémantique, dans l'ordre décroissant

Désignations personnelles	Ecart type	Substantifs	Ecart type	Autres	Ecart type	Verbes	Ecart type
Montsalvage	21.45	Souffrance	16.77	Chrétien	13.99	Dormir	16.95
Amfortas	13.08	Elan	10.18	Exténué	12.75	Lave	9.10
Graal	12.08	Racines	7.52	Tristes	9.55	Montre	8.38
Tristan	10.06	Prix	7.09	Tragique	5.69	Sais	7.99
Méliant	9.10	Age	7.08	Blanches	5.01	Coule	7.29
Seigneur	6.88	Blessure	7.07	Vivant	4.23	Voudrais	6.88
Je	6.43	Limites	6.60	Certain	4.00	Crois	6.12
Kundry	5.76	Choses	5.41	Belle	3.11	Arrête	5.87
Tu	5.26	Château	5.38			Sais	5.58
Mes	4.13	Repos	5.27	Comme	3.84	Ecoute	5.42
Te	3.87	Fils	4.37	Oui	4.67	Vais	5.14
T'	3.35	Solitude	4.20	Mieux	2.44	Avoir	3.65
Enfant	3.14	Rêve	3.69	Mais	2.41	Sont	3.63
Ils	2.93	Coups	3.57			Vois	3.57
Ma	2.90	Enfant	3.14			Faut	3.55
Cela	2.55	Cœur	2.97			Vient	3.16
Moi	2.52	Ombre	2.93			Aime	3.16
J'	2.34	Soleil	2.81			Veux	2.56
Me	2.32	Branches	2.72			Passe	2.53
Toi	2.03	Place	2.38			Porte	2.44
		Feu	2.30				
		Jour	2.07				

Analyse statistique de l'environnement lexical du terme de mort

dans La Presqu'île

Classement hiérarchique, dans l'ordre décroissant

Désignations personnelles	Ecart type	Substantifs	Ecart type	Autres	Ecart type	Verbes	Ecart type
Auxquels	15.28	Maille	22.98	Oppressante	15.63	Dissipait	16.19
Au	3.13	Invasion	18.29	Petite	4.64	Aurait	5.07
On	2.52	Cheminée	11.36	Long	3.00	Faisait	4.05
Cet	2.25	Pièces	6.09			Etait	3.39
		Pensée	5.79	Vivement	8.58	Etaient	2.61
		Bruits	5.65	Lorsqu'	5.87	Avait	2.51
		Eaux	4.64	Peu	3.83		
		Route	4.22	Pas	3.67		
		Milieu	3.88	Loin	3.28		
		Mesure	3.42	Plutôt	3.25		
		Maison	3.00	Non	3.14		
		Arbres	3.00	Comme	2.68		
		Bond	2.88				
		Monde	2.49				
		Jour	2.48				
		Nuit	2.18				

Analyse statistique de l'environnement lexical du terme de mort

dans *Un Balcon en forêt*

Classement hiérarchique, dans l'ordre décroissant

Désignations personnelles	Ecart type	Substantifs	Ecart type	Autres	Ecart type	Verbes	Ecart type
Grange	9.84	Châtaignier	13.25	Froide	12.39	Sentait	11.18
Hervouët	9.59	Fortin	12.48	Morte	6.00	Songeaît	7.83
Falizes	7.02	Etoiles	10.95	Grise	5.70	Pensait	7.24
Génie	4.28	Sommeil	10.37	Claire	5.11	Etait	5.85
Ils	4.03	Recours	9.93	Noire	3.49	Monter	5.54
Aux	2.34	Volets	7.93	Froid	3.46	Devait	4.62
Il	2.25	Parfum	7.74	Noir	2.53	Avait	3.87
Eux	2.18	Silence	6.45			Venait	3.61
		Bêtes	6.40	Brutalement	7.74	Fût	3.40
		Café	6.19	Déjà	4.34	Faisait	3.39
		Dîner	6.00	Pas	3.10	Eût	3.38
		Instinct	5.91	Avant	2.54	Pouvait	2.97
		Herbe	5.44	Guère	2.46		
		Oreille	5.24	Quand	2.44		
		Chambre	4.61	Contre	2.33		
		Bruit	4.03	Jusqu'	2.11		
		Ombre	3.81	Très	2.06		
		Bouche	3.60				
		Pensée	3.13				
		Goût	3.02				
		Monde	2.95				
		Coup	2.94				
		Tête	2.93				
		Travers	2.59				
		Air	2.52				
		Chemin	2.26				
		Matin	2.23				
		Ciel	2.19				
		Guerre	2.15				
		Forêt	2.07				

