

## Jünger, Gracq et la poétique du roman

Roland Bourneuf

Volume 3, numéro 3, décembre 1970

Les relations littéraires franco-allemandes au XX<sup>e</sup> siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500148ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500148ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourneuf, R. (1970). Jünger, Gracq et la poétique du roman. *Études littéraires*, 3(3), 361–371. <https://doi.org/10.7202/500148ar>

## JÜNGER, GRACQ ET LA POÉTIQUE DU ROMAN

roland bourneuf

L'attitude de Julien Gracq vis-à-vis de l'Allemagne n'est pas simple : elle est faite de fascination et de perplexité. Comme Aldo du *Rivage des Syrtes*, observateur puis provocateur du Farghestan, le pays invisible qui hante les mémoires, comme l'aspirant Grange posté dans *Un balcon en forêt* face à la plaine d'où paraîtra un ennemi problématique, Gracq sent venir d'Outre-Rhin de confus appels :

**Oui, l'Allemagne m'attire — mais cette immense recharge disponible au centre de l'Europe, cette puissante possibilité à la recherche d'une forme, je me demande ce qu'elle peut apporter à un écrivain français — sinon peut-être quelque chose comme cet état de rumeur, cette vague dilatation de nos frontières, que l'on éprouve à vivre au bord de la mer <sup>1</sup>.**

Relation affective, infra-rationnelle pour ainsi dire, mais d'où germe une réflexion critique d'une grande netteté comme en témoignent de nombreuses notes dispersées dans les romans et les essais de Julien Gracq.

Elles se centrent sur quelques philosophes et sur une dizaine d'écrivains à peine. Les noms de Kant, de Leibniz, de Fichte et de Schelling apparaissent sous la plume de Gracq, mais Hegel surtout semble le retenir. Dans *Au château d'Argol*, Albert s'éprend « d'une curiosité passionnée pour le prince des génies de la philosophie, Hegel ». Faut-il voir là l'hommage de l'auteur par personnage interposé ? Une page du philosophe éclaire tout le « fonctionnement » et la symbolique de ce récit puisqu'elle explique la Chute de l'homme <sup>2</sup>, mais peut-être

<sup>1</sup> *Lettrines*, Paris, Corti, 1967, p. 129. Il y aurait toute une étude à faire sur Julien Gracq et l'Allemagne, en particulier sur son interprétation de Wagner. Je me borne ici à donner quelques points de repère.

<sup>2</sup> *Au château d'Argol*, Paris, Corti, 1945, p. 19 et p. 40 : la longue citation (tirée de la *Logique*) se termine par cette phrase : « La main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit ».

Hegel intéresse-t-il Gracq dans la mesure où il fournit une explication des mythes, tout comme Nietzsche qui a réhabilité l'image d'une Grèce dionysiaque à peu près inaccessible à Goethe<sup>3</sup>. Dans *Un beau ténébreux*, où fourmillent les références littéraires, trois œuvres de Goethe servent de paramètres explicites à ce récit de séduction et de jalousie, de magnétisme sentimental et de recherche de l'absolu. De l'aveu d'un personnage, il y a du Werther chez Allan ; l'équilibre instable au sein du groupe formé autour du narrateur appelle l'allusion claire aux *Affinités électives* ; et Allan raconte avec amertume l'histoire de l'homme qui a vendu son âme à Dieu contre l'amour d'une jeune fille qui devient le piège le plus subtil de sa damnation, c'est-à-dire sa propre histoire. Gracq a repris à cette occasion des situations et des personnages goethéens devenus en quelque sorte propriété publique, mais le prestige de l'écrivain allemand ne l'empêche pas de relever vigoureusement les limites de celui-ci : « . . . de *Werther* aux *Affinités électives*, je distingue bien, si l'on veut, le gain, qui m'est indifférent — la perte me crève les yeux . . . »<sup>4</sup> Son « classicisme » dont il a forcé la maturation a rendu Goethe aveugle au génie d'un Kleist qui est « un anti-Goethe, [. . .] peut-être le représentant le plus remarquable de cette seconde vague du romantisme allemand contre laquelle Goethe s'est regimbé, par laquelle il s'est senti débordé, et la Grèce qui les a fascinés l'un et l'autre est ici pour le métal de leur poésie une pierre de touche ». Leur opposition irréductible se concrétise dans deux figures féminines qu'ils ont créées :

L'Hélène du second *Faust* et la Penthésilée de Kleist sont de cette Grèce si ambiguë à peu près comme la face solaire et la face nocturne. Dans les champs d'Ilion, à la frange extrême des terres grecques, sur le champ de bataille admirablement symbolique où les formes monstrueuses surgies de l'Est viennent battre contre les cuirasses des Atrides, c'est la face orientale du génie grec qui se révèle à Kleist, c'est avec elle seule qu'il se sent en connivence — avec ce sens que lui a conservé le contact barbare de la démesure flamboyante, des sources inépuisables de l'ivresse, des forces chtoniennes, des poussées nocturnes du sang — tout ce que Nietzsche symbolisera plus tard en Dionysos<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> « Printemps de Mars », *Préférences*, Paris, Corti, 1961, pp. 238-239.

<sup>4</sup> *Lettrines*, pp. 130-131.

<sup>5</sup> *Préférences*, p. 238.

Gracq lui-même, à travers les personnages de ses récits, semble partager « tout ce qui participe à l'Orient des fables — tout ce qui s'abandonne en aveugle aux forces de la sève, au rythme énigmatique des saisons — tout ce qui remue dans l'homme non plus comme le conseil distinct d'une idée intelligible, mais comme le déferlement d'une marée ». Albert contemplant la forêt d'Argol lovée autour du château, ou s'engageant dans les gorges entrouvertes comme les mâchoires d'un piège, Aldo qui explore les souterrains labyrinthiques de la forteresse ou qui fonce sur le navire vers le volcan rallumé, Grange dont le fortin est enveloppé par la forêt sous le ciel immobile, tous cèdent au vertige de « ce puissant sentiment cosmique dont Kleist a rouvert les sources ». Les livres de Gracq sont parcourus de ces fulgurations où se révèlent la « couche nocturne » de l'homme ou les « puissances maléfiques de l'Urwald » dont la connaissance relève peut-être de l'occultisme, voire de la sorcellerie <sup>6</sup>.

C'est dans cette perspective barbare, païenne, proprement « infernale » que Gracq situe Wagner, du côté « non du Parthénon mais de la porte de Mycènes ou du Krak des Chevaliers », et « le *halo* wagnérien » s'identifie au « murmure de forêt vierge . . . » <sup>7</sup> : « Wagner est un magicien noir — c'est un mancenillier à l'ombre mortelle — des forêts sombres prises à la glu de sa musique il semble que ne puisse s'envoler après lui aucun oiseau » <sup>8</sup>. Gracq voit sans doute dans cette œuvre la récréation d'un univers indifférencié où tout communique, où s'unissent Dionysos et Apollon, un art qui célèbre la réconciliation de l'homme et du monde. Chez les philosophes du romantisme allemand aussi Gracq retrouve

---

cette frénésie unificatrice, cette volonté acharnée à volatiliser les barrières de conscience à conscience et du monde spirituel à l'autre, qui fait d'une époque par ailleurs intensément révolutionnaire un de ces points d'irradiation exceptionnels dans l'histoire des idées où la plus haute spéculation philosophique, soudain en prise directe sur la sensibilité du corps social, s'y prolonge en décharges affectives assez continues et assez intenses pour qu'on puisse la dire *vécue* <sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Par exemple dans *Lettrines*, pp. 65-66 et pp. 100-101.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>8</sup> *Le Roi pêcheur*, Paris, Corti, 1948, p. 14.

<sup>9</sup> *André Breton*, Paris, Corti, 1948, p. 17.

Quand il cherche « pourquoi la littérature respire mal » — et pourquoi *nous* respirons mal —, Gracq se tourne comme vers une source vive redécouverte vers

cet âge d'or, par exemple, qu'a été le romantisme allemand, monde de Novalis ou de Nerval, non point, certes, coupé du tragique, mais où du moins l'homme était constamment *replongé* dans ses eaux profondes, réaccordé magiquement aux forces de la terre, irrigué de tous les courants nourriciers dont il a besoin comme du pain. Il est temps de repenser à ces noces rompues. Ces immenses réserves de calme d'où monte le sentiment aveugle, débordant, du consentement confiant et de l'accord, d'où jaillit vraiment la mélodie de la vie, et qui sourdent pour moi inépuisablement de l'œuvre de Novalis ou de Hölderlin, comme aujourd'hui de l'œuvre de Jünger, rien de ce qui peut nous en rouvrir l'accès ne devrait être négligé dans le monde surchargé de tragique un peu trop consenti où nous vivons <sup>10</sup>.



Dans cette même page apparaît le titre de *Sur les falaises de marbre*. Gracq qui a sans doute connu le livre de Jünger dans sa version originale datée de 1939 et dans la traduction d'Henri Thomas publiée trois ans plus tard, lui a consacré en 1959 un texte radiodiffusé, repris dans *Préférences* : « La symbolique d'Ernst Jünger ». Celui-ci, pour sa part, a rappelé brièvement dans une entrevue comment il avait rencontré Gracq « il y a quelques années lorsque Pierre Brisson, le directeur du *Figaro littéraire*, organisa une petite réception en mon honneur » <sup>11</sup>, mais les rapports entre les deux écrivains semblent s'être établis essentiellement par les livres, c'est-à-dire, du côté de Gracq, et pour s'en tenir aux œuvres qu'il cite, par la lecture du *Journal* et du *Mur du temps* <sup>12</sup>.

<sup>10</sup> « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences*, p. 102.

<sup>11</sup> Interview d'Ernst Jünger, *la Quinzaine littéraire*, n° 65, du 15 au 31 janvier 1969, p. 11. Dans la même entrevue, Jünger rappelle qu'il a également connu Jouhandeau « dont je suis encore l'ami », rencontré souvent Cocteau, Léautaud « que j'estimais beaucoup », Céline qui lui a fait « une impression pas très agréable ».

<sup>12</sup> Le *Journal* de Jünger est cité dans *Lettrines*, pp. 53-54 ; le *Mur du temps* (*An der Zeitmauer*), *ibid.*, p. 58.

Gracq déclarait en 1950 avec l'audace paisible qui caractérise ses jugements littéraires qu'il donnerait « presque toute la littérature des dix dernières années » pour *Sur les falaises de marbre*. Dans le texte de *Préférences*, son hommage personnel se double du sentiment d'accomplir un devoir de justice, à savoir de donner le seul rang qui convienne à une œuvre à peu près ignorée des lecteurs français, le premier. Il est assez surprenant, en retour, d'entendre Jünger déclarer : « Gracq avait été très frappé par *les Falaises de marbre*. Et pourtant il ne voulait pas se laisser influencer, sous l'occupation, par un écrivain allemand. Voilà un exemple de rapports spirituels qui ne tiennent pas compte de la situation historique »<sup>13</sup>. Que Gracq ait ou non résisté à l'influence d'un écrivain allemand importe peu car leurs véritables rapports s'établissent au-delà « de la situation historique », dans la recherche convergente, par le biais du roman, d'une esthétique littéraire.

Des ressemblances<sup>14</sup> s'imposent avec force si l'on met en parallèle d'une part *Sur les falaises de marbre*, d'autre part *le Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt* et, à un degré moindre, *Au château d'Argol*, pour ce qui touche le sujet, les situations, les lieux, les personnages, le conflit fondamental qui sous-tend ces récits. Le narrateur de *Sur les falaises* et son compagnon Otho, comme Aldo à l'Amirauté, Albert et Herminien au château d'Argol, Grange dans son fortin, mènent une vie recluse, dans une cellule protectrice à la jonction de plusieurs univers, plaine, montagne, étendue d'eau, pâturages, forêts impénétrables, villes distantes. Cette situation privilégiée leur confère une fonction de témoins, voire de guetteurs, presque de prophètes ou d'astrologues : ils perçoivent les signes d'une mutation imminente du monde car ils sont aussi à la jonction de deux époques. Le malaise monte dans la Marina, siège de l'autorité, qui correspond à l'Orsenna du *Rivage des Syrtes*, il gagne la Campagna — qui aurait pour pendant l'arrière-pays des Syrtes —, peut-être alimenté par les agents secrets du Grand Forestier, ou par ceux du Farghestan. L'autorité en place réagit mollement devant ce réveil de l'esprit de conquête, la guerre est inéluctable.

<sup>13</sup> *Quinzaine littéraire*, interview citée.

<sup>14</sup> Jean-Louis Leutrat, bon interprète de l'œuvre de Gracq, en indique plusieurs dans *Gracq*, Paris, Éditions Universitaires, 1967, « Classiques du XX<sup>e</sup> siècle », pp. 41 et 58.

La horde déferle sur la cité : pour Jünger le conflit est sans équivoque celui de la barbarie contre la civilisation, des poussées de l'instinct de meurtre contre la vie de l'esprit. Dans les romans de Gracq les forces obscures n'ont pas exactement le même sens, elles sont du moins plus difficiles à identifier. Toute présence humaine est pour ainsi dire exclue des alentours d'Argol, la forêt y est en soi une sorte d'élément maléfique, à peu près comme dans *Un balcon en forêt* où elle devient tour à tour piège et abri. Dans la plaine que contemple Grange, l'activité guerrière ne vient à lui que comme un spectacle lointain, beau d'être irréel. Dans *le Rivage*, plus proche de *Sur les falaises de marbre* et d'*Héliopolis* en ce sens que les implications politiques du conflit y sont soulignées, le Farghestan constitue une civilisation différente de celle d'Orsenna mais il n'incarne pas la barbarie : volonté farouche, orgueil, présence d'autant plus inquiétante que, comme le pays du Grand Forestier, le Farghestan est perçu de loin, mais pas nécessairement désir de tuer. Le Farghestan représente plutôt une puissance latente qu'Orsenna a voulu oublier parce que la ville, comme la Marina, est rongée de l'intérieur par la mollesse, l'esprit de jouissance, le légalisme, l'indifférence. Ce corps social malade est une tentation trop forte pour l'autre peuple débordant d'énergies. Le récit de Gracq commence au moment où se rompt l'équilibre des forces ou, pour reprendre la métaphore de la rotation récurrente dans *Au château d'Argol* et dans *le Rivage*, l'instant précis où la roue commence à tourner, et il s'interrompt quand la roue devient folle. Gracq suit le progrès de la lente fermentation, le pourrissement qui va jeter une civilisation à terre alors que Jünger décrit une apocalypse : une société se désagrège, un ennemi la guette pour la détruire, du chaos surgira un ordre nouveau. Les deux écrivains partagent une égale sensibilité aux signes annonciateurs, et aux époques où tourne l'Histoire, à cette différence près que Gracq en suit le mouvement dialectique seulement jusqu'à la fin de la deuxième phase. Dans *Sur les falaises de marbre* et *Héliopolis*, la promesse de régénération prend la forme non ambiguë d'un départ, celui de deux « élus » vers un autre rivage.

Le cycle auquel sont soumises les civilisations, Orsenna, Maremma ou Héliopolis, s'accomplit par l'interaction d'individus et de groupes fortement hiérarchisés qui occupent des plans très distincts dans la structure du récit, les groupes y

apparaissant presque toujours distants, en retrait par rapport aux personnages. Courants et contre-courants parcourent les masses du peuple troublées mais séduites par les mœurs barbares des habitants des forêts qu'ils copient ou par l'appel fiévreux d'un prêtre, par la cruauté d'un tyran naissant ou par les sociétés secrètes qui se substituent à un maître dont le visage se dérobe. Sur ce fond anonyme se détachent quelques personnages : ont-ils une volonté propre ou sont-ils manipulés à leur insu, déchaînent-ils ou subissent-ils les forces obscures ? La question se pose particulièrement pour Aldo et Vanessa, alors que le narrateur de *Sur les falaises de marbre* et Frère Otho, qui représentent une forme très évoluée de la culture, assistent au carnage, avant de devenir les pionniers d'un monde à recréer. Le Grand Forestier et les maîtres du Farghestan sont-ils responsables de la destruction, ou tout simplement le chaos s'installe-t-il parce que le temps est venu ?

La lutte se déclare moins entre des individus ou des idéologies qu'entre les puissances apolliniennes et ces « forces chtoniennes », ces « poussées nocturnes du sang » qu'évoque Gracq à propos de Kleist et qui, provisoirement, l'emportent. Personnages et sociétés se trouvent simultanément sollicités par les deux pôles de la sauvagerie anarchique et de la tyrannie, de l'immobilité et de l'aventure, de la réflexion et de l'action, de l'instinct primitif et de la vie de l'esprit. Cette interaction constante qui appartient à l'ordre de l'Histoire commande l'économie formelle de ces récits où l'on n'en finit plus d'identifier les « forces couplées », les symétries et les oppositions dans le rôle des personnages, la disposition des lieux, l'ordre des épisodes. En Belovar, le berger de la Campagna, et le Père Lampros, le moine du pays des vignobles, s'opposent deux civilisations fondées l'une sur la passion farouche et agissante, l'autre sur la contemplation mystique ; l'Urwald où se célèbrent des cérémonies magiques côtoie la Marina imprégnée des traditions de la Grèce antique ; le symbolisme des chiens répond à celui des vipères ; le jeune Aldo fait entrer l'air du large et du risque dans la forteresse pourrissante sur laquelle veille Marino, le marin devenu gardien de pierres ; les scènes dans la chambre des cartes reviennent avec les moments décisifs de l'action, le retour final d'Aldo à Orsenna répond à son départ du début, etc. Ces forces s'attirent ou se repoussent, se complètent ou s'annulent suivant les lois d'un magnétisme universel, à la



fois simples dans leur principe et d'une extrême complexité dans leurs formes combinatoires.

Le roman, aux yeux de Gracq, participe de ce magnétisme universel dont il semble être le conducteur privilégié :

**Comme un organisme, un roman vit d'échanges multipliés : c'est le propos d'un des personnages qui fait descendre le crépuscule et la fraîcheur d'une matinée qui rend soudain l'héroïne digne d'amour. Et, comme toute œuvre d'art, il vit d'une entrée en résonance universelle — son secret est la création d'un milieu homogène, d'un éther romanesque où baignent gens et choses et qui transmet les vibrations dans tous les sens** <sup>15</sup>.

La justification du roman ne tient pas à l'analyse psychologique traditionnelle, encore moins à la peinture de mœurs, mais à l'existence en son cœur d'un conflit multiforme, permanent et *un*. Qu'il soit entre l'instinct de mort et l'intelligence créatrice, entre le monde de la nuit et celui du jour, entre Apollon et Dionysos, ce conflit se déroule une fois de plus sous nos yeux et nous savons qu'il a déjà eu lieu : Orsenna et le Farghestan se sont déchirés quelques siècles plus tôt, la guerre a déjà mis aux prises la Marina et le peuple des forêts. L'histoire présente qui nous est narrée n'est donc qu'un avatar parmi d'autres d'un mythe. Les événements qui font la matière de *Sur les falaises de marbre* et du *Rivage des Syrtes* ont commencé avant que s'ouvre le récit et se continuent au-delà de sa fin qui ne sera qu'un faux dénouement. Les deux récits ne prennent donc leur sens que s'ils ne sont pas dissociés de cette perspective historique circulaire, dont ils constituent un segment, et les « vibrations » dont parle Gracq se propagent non seulement dans le cadre ainsi découpé mais en deçà et au-delà : le récit se trouve *informé* par ce qui le précède et par ce qui le suit.

Le paradoxe — et la réussite — de ces œuvres est qu'elles sont en état de rupture intérieure et qu'elles donnent une impression de totale homogénéité. Elles décrivent la perturbation et créent un sentiment de sérénité parce qu'elles accomplissent le passage de l'événement à la forme, la *transmutation* de la réalité en œuvre d'art. Par les deux récits et le texte de

<sup>15</sup> *Lettrines*, p. 25.

*Préférences*, le problème des rapports réalité-littérature se trouve posé dans ses données concrètes, analysé dans ses principes et résolu par l'exemple. Gracq admet que l'on puisse repérer dans *Sur les falaises de marbre* des « références assez précises au réel », qui relèvent de l'histoire de son auteur ou de celle de son temps, mais ce n'est ni « un livre à clef » ni une « explication de notre époque ». Ce récit constitue un « ouvrage symbolique », ou mieux « un livre emblématique ». Les événements qui y sont décrits sont « devenu[s] les figures d'un jeu étrange, d'un *grand jeu* — simplifiées, capturées comme dans un contour d'éternité, et qui pourtant rien qu'à les reprendre brûlent à nouveau les doigts du joueur »<sup>16</sup>. *Le Rivage des Syrtes* n'atteint pas à ce degré d'abstraction mais sans doute y tend-il secrètement ; il traduit une approche plus intuitive et sensorielle de la réalité alors que le Jünger de *Sur les falaises de marbre* montre pour comprendre, expliquer, bâtir ou rebâtir. D'*Au château d'Argol* à *Un balcon en forêt*, l'œuvre de Gracq semble s'éloigner de l'épure pour se charger de sensations, de nuances, de reflets, la matière en paraît plus quotidienne mais sans que s'effacent les « grandes figures » qui ordonnent ces récits<sup>17</sup>. Sans que non plus se modifient essentiellement les modalités du passage de la réalité à l'œuvre littéraire.

L'art de Jünger dans *Sur les falaises*, comme celui de Julien Gracq, repose sur un postulat fondamental : il refuse « les formes immédiates de la vie ». Il implique le rejet de l'anecdotique, donc une certaine indifférence à l'actualité, mais pour repenser situations et faits dans leur sens profond et leur conférer une forme temporelle. À quelques nuances près, *Sur les falaises de marbre* et *le Rivage des Syrtes* pourraient se passer il y a quelques siècles ou dans un futur également imaginaire. De même l'espace inventé de toutes pièces est utilisé à des fins souvent symboliques : la maison sur la falaise est un poste avancé comme la forteresse, et aussi un « balcon »<sup>18</sup>. Assimilation de la nature à un décor — dans

<sup>16</sup> *Préférences*, p. 247.

<sup>17</sup> *Un balcon en forêt*, si on le considère dans son ensemble, ne fait pas exception malgré les apparences prosaïques du sujet, simple fait de guerre, et la trivialité encore plus soulignée des compagnons de Grange.

<sup>18</sup> Cf. Ross Chambers, « La perspective du balcon : Julien Gracq et l'expérience du théâtre », *Australian Journal of French Studies*, vol. V, 1968, pp. 104-120.

*Au château d'Argol* par exemple où se répète la métaphore du théâtre —, simplification des lignes, des masses, mise en opposition des constructions faites de main d'homme et de la forêt primitive : ces procédés relèvent d'une géométrisation dans le roman à la limite de l'abstrait. Comme les objets chez Jünger — miroir magique et lampe de cristal sauvés du désastre et représentant la pérennité de l'esprit — les éléments du paysage, les animaux, les personnages se convertissent en signes et c'est à un véritable décodage qu'invite *Sur les falaises de marbre* vu par Gracq : la nature décrite est « une grammaire symbolique et vivante, un texte à peine chiffré sur lequel l'homme a prise par le langage », et le livre lui-même devient « grammaire symbolique ». L'absence du dialogue chez Jünger, la réduction des personnages à une fonction ou à une idée — le Grand Forestier le tyran, Bracquemart le nihiliste de l'ordre secret des Maurétaniens<sup>19</sup> —, « le style presque inhumain, minéral »<sup>20</sup> contribuent à éloigner de nous le récit, nous obligent à distinguer l'ordre de la réalité et l'ordre de l'art.

Cette notion d'« écart », des générations de créateurs et des critiques aussi divers dans leur démarche que Barthes, Gaétan Picon, Rousset ou Ricardou nous l'ont imposée jusqu'à lui donner l'évidence d'un lieu commun, et cependant nous oublions avec une étrange obstination « que le monde de l'art n'est pas notre monde »<sup>21</sup>. Il est remarquable que Gracq prenne appui sur une œuvre allemande pour montrer comment le roman en particulier peut et doit, par un coup d'audace devant lequel les romanciers français semblent avoir le plus souvent reculé, se libérer du souci de la représentation réaliste. Partant d'un conflit dialectique de portée universelle, le roman tend chez Jünger et chez Gracq à acquérir l'allure intemporelle, la simplicité, le degré d'abstraction, la force ramassée de l'apologue, ou mieux de la parabole. De façon plus générale, l'œuvre devient, par un processus de distanciation et de trans-

<sup>19</sup> Le dialogue est rare également dans *le Rivage des Syrtes*, et la même réduction des personnages est particulièrement visible dans *Au château d'Argol*, alors que les portraits sont plus complexes dans les autres récits.

<sup>20</sup> Gracq parle ailleurs de « cette belle langue allemande où chaque substantif explose en majesté derrière sa majuscule », *Lettrines*, p. 57. La langue allemande elle-même semble donc particulièrement propre à l'expression hiératique qui frappe Gracq dans *Sur les falaises de marbre*.

---

mutation, « le *double* impalpable » de la réalité avec laquelle elle entretient certes un rapport d'homologie, mais en étant *autre*, et c'est désormais « au réel de s'informer » au livre :

---

Parce que la température où l'œuvre d'art cristallise, acquiert sa cohésion essentielle — à toute épreuve —, a été ici réalisée, *Sur les falaises de marbre* nous remet en mémoire la vérité du mot de Mallarmé. ' Le monde est fait pour aboutir à un beau livre '. Et non l'inverse <sup>22</sup>.

---

Et l'histoire de la terre se résout en quelques « cristaux glacés ». Cette image par laquelle Gracq magnifie le roman de Jünger nous donne aussi un art poétique. L'œuvre d'art, comme le minéral, acquiert par décantation et durcissement des « arêtes nettes », une « stabilité », une « transparence absolue », une beauté hiératique et définitive mais où s'inscrit encore la violence qui lui a permis de naître.

*Université Laval*

□ □ □

---

<sup>21</sup> *Préférences*, p. 250.

<sup>22</sup> *Ibid.*