

A PROPOS DE LA STRUCTURE ROMANESQUE DU RIVAGE DES SYRTES DE JULIEN GRACQ.

Julien Gracq écrit dans *Lettrines*: *On se préoccupe toujours trop dans le roman de la cohérence, des transitions. La fonction de l'esprit est entre autres d'enfanter à l'infini des paysages plausibles d'une forme à une autre. C'est un liant inépuisable... L'esprit fabrique du cohérent à perte de vue* (1). Ainsi, selon Julien Gracq, le bon romancier peut se contenter, en partant d'un "scenarior" de base, d'écrire une succession de séquences romanesques, qui ne seraient en quelque sorte que des données romanesques elliptiquement juxtaposées; et c'est au lecteur de créer (ou de recréer) les transitions nécessaires, d'assurer mentalement la continuité du récit; à lui de retrouver la cohérence sous-jacente de l'ensemble du texte — ou de lui donner la sienne propre.

Le *Rivage des Syrtes* paraît être une illustration de cette théorie gracquienne d'un roman fait de passages discontinus aux transitions faciles. Si ce récit se rassemble sensiblement autour d'une action unique qu'une formule d'*En lisant, en écrivant* pourrait résumer: *comment l'histoire se remet en route*, l'ensemble du roman progresse par a-coups, par épisodes qui paraissent souvent simplement juxtaposés. Aussi le lecteur a-t-il l'impression que la structure du roman s'apparente à une marquetterie, à un puzzle. Il est alors légitime de s'interroger sur les principes qui ont prévalu à cette construction.

Plusieurs procédés provoquent cette impression de morcellement du texte. Tout un jeu d'effets de ruptures, en premier lieu, semble isoler chaque épisode l'un de l'autre, parfois chaque paragraphe de ceux qui précèdent et de ceux qui suivent. Ainsi, au chapitre III, on passe avec la plus extrême désinvolture de l'entretien professionnel, tendu, entre Marino et Aldo, aux libres réflexions intérieures d'Aldo sur Vanessa:

Je me trouvais, en quittant Marino, dans une disposition d'esprit singulière. De cette conversation tendue, et qui devait à certains égards devenir pour moi si lourde de sens, un souffle brusque venait de dissiper au dernier moment les nuées d'orage. Marino avait voulu me chasser des Syrtes, et, la poterne franchie, je ne m'étonnais même plus de ma soudaine insouciance. Des souvenirs affluaient en moi en foule, qui dissipaient ces nuages avec l'exubérance d'un vent du matin. Je songeais à Vanessa Aldobrandi (2).

La métaphore du vent traduit le changement d'humeur d'Aldo et autorise à elle seule ce brusque infléchissement du récit. Comme par ironie, le romancier prend soin de faire souligner par le locuteur lui-même sa libre et souveraine maîtrise du mouvement narratif. Au chapitre suivant, l'auteur enchaîne de nouveau artificiellement deux séquences narratives en prenant le prétexte d'une saute d'humeur de son narrateur: un mouvement de colère d'Aldo pousse celui-ci à quitter brutalement les fastidieuses cérémonies de l'Amirauté et le conduit jusqu'aux ruines de Sagra: il y découvre un navire de contrebande, indice d'une "remise en route de l'histoire". C'est grâce à de tels enchaînements, artificiels s'il en est, que le roman progresse — au point que la psychologie d'Aldo paraît être le produit des choix réalisés par l'auteur au niveau de la structure romanesque plus qu'à celui de la composition de son personnage.

Un autre procédé accentue cette impression de morcellement du roman: la très forte cohésion interne de chaque épisode, voire de chaque paragraphe: chacun d'eux semble clos sur lui-même et revêt la forme achevée d'un tout, ce qui tend à l'isoler des épisodes ou paragraphes environnants. Un procédé de construction très didactique (souvenons-nous que Julien Gracq fut professeur...) amène le romancier à émettre au début d'un paragraphe ou d'un ensemble de paragraphes une idée générale que ceux-ci développent ou démontrent, parfois même de manière redondante. Dans le chapitre II, chaque paragraphe ou presque est ainsi lancé par une formule qui lui sert quasiment de titre ou de prédicat initial, semblant organiser d'avance le développement ainsi annoncé: *Je trouvais un charme à cette vie retranchée, Je vivais sans règle, Ma vie changeait insensiblement...* tels sont les propos que l'auteur place en tête de paragraphe et développe ensuite.

Ce procédé de construction du paragraphe se double aussi très souvent d'un autre procédé qui appuie l'effet de clôture: le pastiche ou bien le choix de séquences narratives des plus traditionnelles. Il semble en effet qu'au niveau du choix des séquences romanesques, l'auteur n'ait recherché ni l'originalité, ni l'effet de surprise; il a cherché au contraire, semble-t-il à rassurer son lecteur sur le caractère essentiellement romanesque de son récit alors qu'en couverture, contradictoirement, **Le Rivage des Syrtes** n'est pas défini selon l'habitude éditoriale comme étant un roman. Ainsi l'auteur coule son récit dans les moules romanesques hérités du XIX^e siècle, n'épargnant au lecteur aucun de ces passages obligés que sont la description du cadre géographique, le rappel historique, les scènes de départ et les scènes d'arrivée, la description d'un nouveau personnage, la scène de la première rencontre avec l'héroïne... Aucun des ingrédients qui font habituellement un "bon" roman n'est

oublié. Et l'auteur de recourir aux clichés qu'il cultive à plaisir. Que l'on relise dans cette perspective les toutes premières lignes du roman:

J'appartiens à l'une des plus vieilles familles d'Orsenna. Je garde de mon enfance le souvenir d'années tranquilles, de calme et de plénitude, entre le vieux palais de la rue San Domenico et la maison des champs au bord de la Zenta, où nous ramenait chaque été et où j'accompagnais déjà mon père, chevauchant à travers ses terres ou vérifiant les comptes de ses intendants. Mes études terminées dans l'ancienne et célèbre université de la ville, des dispositions assez naturellement rêveuses, et la fortune dont je fus mis en possession à la mort de ma mère, firent que je me trouvai peu pressé de choisir une carrière.

Les origines aristocratiques du héros, sa situation sociale, sa jeunesse, son caractère... laissent pressentir au lecteur qu'il aborde le récit de l'initiation d'un jeune homme dont le destin se forge à l'instar de celui des Raphaël et autres Lucien de Rubempré balzacien, du Julien Sorel de Stendhal ou du Frédéric Moreau de Flaubert dans **l'Education sentimentale**, personnages qui ont pu fournir l'ébauche — ou la contre-ébauche — du protagoniste de Julien Gracq. On pense encore à **René** de Chateaubriand, ou aux **Confessions d'un enfant du siècle**. Le souvenir de Flaubert affleure d'ailleurs dans la scène de la première rencontre entre Aldo et Vanessa:

Je descendais les dernières marches de mon belvédère préféré quand une apparition inattendue m'arrêta, dépité et embarrassé: à l'endroit exact où je m'accoutais d'habitude à la balustrade se tenait une femme. (...) Dans cette position assez fautive, l'indécision m'immobilisa, le pied suspendu, retenant mon souffle, à quelques marches en arrière de la silhouette. C'était celle d'une jeune fille ou d'une très jeune femme. De ma position légèrement surplombante, le profil perdu se détachait sur la coulée de fleurs avec le contour tendre et comme aérien que donne la réverbération d'un champ de neige (3).

Peut-on s'empêcher de penser au *Ce fut une apparition* du récit de Flaubert et à la vision tout aussi éthérée du personnage féminin qu'il nous livre dans **l'Education sentimentale** (4)?

Bien d'autres passages du **Rivage des Syrtes** sentent le pastiche: la découverte du navire dans les ruines de Sagra s'apparente à une scène de western:

Un geste instinctif me fit reculer sous le couvert des arbres, comme si j'avais senti à la seconde même qu'il était surtout important de n'être pas vu. (...) Les fourrés, heureusement, poussaient épais au bord du bassin, et je gagnai un poste d'observation plus commode. (...) Pendant que je réfléchissais au moyen de tourner cet obstacle imprévu, j'entendis soudain derrière moi le hennissement malencontreux de mon cheval se répercuter à travers le bois, et, presque aussitôt, la silhouette d'un homme, le fusil à la main, se détacha de la maisonnette. (5)

La soirée mondaine au Palais Aldobrandi à Maremma peut également faire penser aux soirées aristocratiques de Marcel Proust, en particulier à celle du **Temps Retrouvé** au cours de laquelle le narrateur découvre des personnages autrefois familiers affublés de leur vieillesse et presque méconnaissables (6). Pour d'autres raisons, Aldo connaît un trouble identique en retrouvant des visages oubliés:

Frappé de ce ton de malaise si anormal chez Marino, je commençai à examiner l'assistance d'un oeil plus intéressé. J'avais remarqué sur mon passage, dans quelques yeux, une lueur d'attention soudaine et, çà et là, un signe amical, auquel je ne répondais que gauchement, troublé que j'étais par une impression de "déjà vu" encore indéfinissable (7).

Nous pourrions en dire tout autant des dialogues qui, par leur laconisme et leur densité, produisent cette même impression de construction très serrée, close sur elle même. Jusqu'au chapitre III, aucun personnage n'intervient au style direct, et dans la suite du roman, les dialogues sont distribués à des points-clés: chacun d'eux engage la progression soit de l'action, soit de la prise de conscience du narrateur de ce que l'histoire se remet en route. La parole n'est donc jamais gratuite, jamais galvaudée par l'usage quotidien que les personnages pourraient en faire. Toute conversation revêt elle aussi cette forme achevée précédemment analysée et reste centrée, sans déviation aucune, sur un sujet propre que les personnages, intervenant tour à tour, épuisent. Souvent en effet, une décision est prise à l'issue d'un échange de propos: c'est le cas lors du conseil tenu à l'Amirauté

qui aboutit au projet de remise en état de la forteresse ⁽⁸⁾. Chaque dialogue a donc sa justification propre qui le constitue dans son unicité. Qui plus est, l'auteur s'ingénie à enfermer tout à la fois son personnage et son lecteur dans une lecture "guidée" des signes qui se révèlent au travers de chacun de ces dialogues ⁽⁹⁾: en détaillant systématiquement les intonations, les gestes ou tics, les regards des interlocuteurs, en explicitant les sentiments et pensées d'Aldo, il crée un phénomène de redondance ou de miroir entre le texte du dialogue et le commentaire inséré à tout moment dans ce dialogue. Aussi les passages dialogués, qui prennent une importance croissante dans **Le Rivage des Syrtes** revêtent-ils tout à la fois un caractère spécifique et une fonction particulière à l'intérieur du récit.

Enfin d'autres passages sont explicitement construits comme des morceaux de bravoure, comportant souvent introduction, développement articulé, et conclusion. Nous citerons par exemple l'historique des relations entre Orsenna et le Farghestan mené au premier chapitre et qui s'organise comme un véritable cours d'histoire; le rappel historique mené sur la famille transfuge des Aldobrandi au chapitre III; ou encore, au chapitre VIII, le sermon de Saint-Damase dont le mouvement se répartit en exorde, deux parties et péroraison.

Tels sont donc les procédés qui donnent au **Rivage des Syrtes** cette structure apparemment très morcelée. Comment, en ce cas, l'action romanesque progresse-t-elle? Comment se dégage-t-elle de ces lignes brisées pour donner sa figure au roman?

Ce qui, tout d'abord, assure au récit une grande part de sa cohésion, c'est la continuité chronologique: la chronologie y est souvent précise et respectée; les épisodes s'enchaînent successivement dans le temps. On remarquera toutefois, fait significatif dans ce roman de l'attente, que l'auteur a multiplié les passages dévolus à la rêverie, à l'ennui, aux réflexions intérieures du protagoniste qui occupent parfois autant sinon plus de place que les moments d'action. Ainsi la lecture du courrier couvre au chapitre VII autant de place (huit pages) que les travaux à l'Amirauté qui durent pourtant plusieurs mois (chapitre VI). Et tandis qu'Aldo lit ce courrier, le temps ne s'arrête pas, de même que pendant qu'il rêve: l'évocation de ses souvenirs à propos de Vanessa occupe toute une journée ⁽¹⁰⁾; la lecture de son courrier un peu plus d'une matinée ⁽¹¹⁾. Ce travail sur la chronologie tend à bannir toute forme de temps mort ou de digression de la progression romanesque du **Rivage des Syrtes**: le temps avance inexorablement, et cela dès la première page: la voiture qui emmène Aldo à destination continue de rouler tandis que le narrateur se livre à l'historique des relations entre la Seigneurie d'Orsenna et son ennemi séculaire ⁽¹²⁾.

Ce travail sur la chronologie tend d'autre part à accorder autant d'importance du point de vue de l'action aux passages dramatiques qu'aux

passages de réflexion: ce nivellement des épisodes narratifs placés sans discrimination sur la ligne chronologique charge de signification chacun des moments décrits qui devient lui-même signe à déchiffrer, rétrospectivement pour le narrateur, rétroactivement pour le lecteur. Tout est orienté vers un événement que seul le narrateur connaît au début du récit et que le lecteur pressent de plus en plus clairement au fur et à mesure qu'il progresse dans sa lecture. Quelle que soit l'importance ou la "durée" de chaque épisode, celui-ci est toujours raconté en fonction d'un foyer qui se situe "après". Aussi le récit est-il tout à la fois rétrospectif et vectorisé, ce qui crée chez le lecteur ce sentiment d'une très forte cohésion: toute description est une description préliminaire, et à ce titre chargée de sens; tout dialogue est prétexte à traduction, et sert aussi le dessein de dégager ou de souligner rétrospectivement le rôle tenu et joué par chacun des personnages, leur part de responsabilité dans la progression des événements et l'avènement de la catastrophe; le dialogue est donc aussi prétexte à la "lecture" d'un personnage. Tout épisode prend son sens enfin par rapport à ce qui s'est produit "après". Si le romancier nous a livré toutes les pièces du dossier, il nous a aussi donné le fil directeur qui doit nous permettre, chacun suivant le réseau de sa lecture, d'interpréter ce dossier et de retrouver sa cohérence sous-jacente. Le lecteur du **Rivage des Syrtes** est un lecteur enfermé dans une lecture "guidée" du récit, dans le nécessaire déchiffrement des signes. Il est un lecteur manipulé.

Mais, nous rétorquera-t-on — et l'on relira utilement à ce propos quelques passages d'**En lisant, en écrivant** (13) —, sans doute l'auteur était-il lui-même déjà prisonnier de son sujet qui lui impose sa dynamique et ses structures.

Mais le lecteur peut aussi être sensible à un autre effet de la structure narrative dans **Le Rivage des Syrtes**, cela grâce à son "oreille romanesque". Nous empruntons cette expression à Julien Gracq lui-même qui parle d'"oreille romanesque" comme on parle d'"oreille musicale". L'auteur en effet est très attentif à la composition rythmique d'un roman, c'est-à-dire à certains procédés qui enchaînent les épisodes narratifs les uns aux autres — voire les chapitres — comme à la succession d'épisodes de densité et de longueur variées. Ainsi très souvent, Julien Gracq fait suivre un épisode long d'un épisode court, mais qui se rattache très étroitement à l'épisode suivant, parfois rapporté dans le chapitre suivant. Par ce procédé d'enjambement, le lecteur est enchaîné au récit, propulsé vers le chapitre suivant avant de l'avoir commencé. Ainsi dans le chapitre II intitulé "La chambre des cartes", à la longue présentation de la vie à la forteresse — vie toute d'ennui et d'attente indéfinie aux yeux d'Aldo —, succède la découverte du navire voguant en toute illégalité sur la mer des Syrtes; cette découverte fait l'objet de la discussion entre Aldo et Marino au tout début du chapitre III. De la

même manière dans le chapitre VIII, le récit se termine sur l'appareillage du "Redoutable" et reprend sans rupture aux premières lignes du chapitre suivant qui évoquent la traversée de la mer des Syrtes. Les chapitres III et IV sont construits sous forme de triptyques: à deux épisodes longs fait suite un épisode court: conversation avec Marino, rêverie à propos de Vanessa et patrouille en mer pour le chapitre III; cérémonie au cimetière, visite des ruines de Sagra et découverte du navire de contrebande pour le chapitre IV. Même rythme de composition au chapitre VI: visite de Beppo, travaux à l'Amirauté, description épiphanique de la forteresse remise en état; et au chapitre VII: lecture du courrier, visite de Vezzano, apparition du Tängri dans la lumière du soir. Par la suite, le rythme s'aplanit, on ne trouve plus cette bi ou tri-partition des chapitres; les grands dialogues dominent et le lecteur garde l'impression d'une effervescence, d'une accélération du temps: l'histoire s'est remise en route.

D'autre part, certaines compositions sous-jacentes, auxquelles chaque lecteur est plus ou moins sensible et qu'il retrouve à son gré, font de la structure romanesque du **Rivage des Syrtes** un prisme à la charpente mouvante: un épisode a bien souvent son double, sinon son triple, et semble se répéter dans une autre perspective ou tout au moins renvoyer à un autre épisode. On nous décrit trois fois le Tängri au cours du roman (aux chapitres V, VII et IX) et l'on nous raconte trois croisières (aux chapitres III, VII, et IX). Ce jeu d'échos scande le texte dans un effet de surimpression par rapport à la structure chronologique linéaire. De part et d'autre de l'acte de transgression que constitue la traversée de la mer des Syrtes au chapitre IX, les dialogues se répondent deux à deux, en particulier ceux entre Aldo et Vanessa ou entre Aldo et Marino, mais leur tonalité est totalement différente: il ne s'agit plus d'interpréter, mais d'explicitier ce qui ne se laissait que deviner auparavant. On est passé de l'autre côté des choses.

Enfin certains passages particuliers s'apparentent à de véritables points d'orgue et, tout en restant canalisés par le mouvement chronologique, apparaissent à l'intérieur du récit comme l'irruption du rêve, de l'irrationnel, du poème. Ainsi en est-il de la description de la forteresse "mise à flot", devenue si aérienne qu'elle semble être aspirée vers les hauteurs, description qui clôt le chapitre VI sur une note de mystère (14). Ainsi en est-il encore au chapitre suivant de l'approche de l'île de Vezzano:

Lorsque ses falaises très blanches sortirent du miroitement des lointains de mer, Vezzano parut soudain curieusement proche. C'était une sorte d'iceberg rocheux, rongé de toutes parts et coupé en grands pans effondrés avivés par les vagues. Le rocher jaillissait à pic de la mer, presque irréel dans l'étincellement de sa

cuirasse blanche, léger sur l'horizon comme un voilier sous ses tours de toile, n'eût été la mince lisière gazonnée qui couvrait la plate-forme, et coulait çà et là dans l'étroite coupure zigzaguante des ravins. La réflexion neigeuse de ses falaises blanches tantôt l'argentait, tantôt le dissolvait dans la gaze légère du brouillard de beau temps, et nous voguâmes longtemps encore avant de ne plus voir se lever, sur la mer calme, qu'une sorte de donjon ébréché et ébouleux, d'un gris sale, qui portait ses corniches sourcilleuses au-dessus des vagues à une énorme hauteur (15).

L'extrême recherche menée au niveau phonique (qu'on note l'abondance des dentales, sifflantes et chuintantes) rend sonore le silence de l'île et accentue le caractère inquiétant de ses falaises coupantes.

Aldo franchit beaucoup de portes dans **Le Rivage des Syrtes**: poterne de la forteresse, porte de la chambre des cartes, portes ouvertes du Palais Aldobrandi... (16) Entre autres indices, ces portes sont symboliques dans le roman d'un changement d'octave ou de clé, et, passant ainsi d'une clé à l'autre dans le tracé de ses rythmes discontinus, le roman devient modulation poétique (17).

Catherine Mayaux
Paris

NOTAS

(1) José Corti, p. 46; nous soulignons.

(2) José Corti, 1951, p. 49-50.

(3) **Op. cit.** p. 50-51.

(4) Cf. *Elle était en train de broder quelque chose; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu. (...) Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait.* La Pléiade, 1982, p. 36-37. La première apparition de Vanessa provoque les mêmes effets d'éblouissement sur le narrateur du **Rivage**

des Syrtès, à cette différence que celui-ci n'est pas pétrifié par un amour naissant comme l'est Frédéric Moreau devant Marie Arnoux. Bien au contraire, le vocabulaire qui pourrait servir pour dépeindre la gaucherie d'un amoureux hébété (dépité, embarrassé, gaucherie, indécision...) est ironiquement détourné chez Gracq vers l'expression d'un sentiment de frustration, de "dépossession".

(5) *Op. cit.* p. 71-72.

(6) Cf. *au premier moment, je ne compris pas pourquoi j'hésitais à reconnaître le maître de maison, les invités, et pourquoi chacun semblait s'être "fait une tête", généralement poudrée et qui les changeait complètement... Le Temps Retrouvé*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1973, p. 920.

(7) *Op. cit.* p. 85.

(8) Cf. *op. cit.* p. 113 à 121.

(9) Le propos pourrait être généralisé à l'ensemble du roman puisqu'Aldo est le narrateur du récit: son regard choisit les signes que son discours explicite pour le lecteur.

(10) Cf. *op. cit.* p. 42 *Je me fis annoncer chez Marino le lendemain de bonne heure.* et p. 56 *La nuit était devenue très noire.* Prennent place entre ces deux phrases la conversation avec Marino et la rêverie sur Vanessa.

(11) Cf. de la même manière *op. cit.* p. 131: *J'ai du courrier pour toi, me dit Marino d'un ton brusque lorsque j'entrai chez lui le lendemain matin.* et p. 138 *Un bruit de moteur s'éveilla dans l'après-midi.*

(12) *Op. cit.* p. 16.

(13) Cf. José Corti, p. 139-140.

(14) *Op. cit.* p. 130.

(15) *Op. cit.* p. 145.

(16) Sans compter les multiples métaphores et comparaisons liées à la porte qui parcourent le roman; cf. par exemple, p. 30: *je ne pouvais m'empêcher de ressentir chaque fois le léger choc qu'on éprouve à pousser à l'improviste la porte d'une pièce apparemment vide sur un visage soudain plus sinistre...*

(17) On se souviendra à ce sujet de la passion de Julien Gracq pour la musique de Wagner.