



HAL
open science

Argol et le bricolage intertextuel: Faust, Hegel, la Bible et le Graal

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. Argol et le bricolage intertextuel: Faust, Hegel, la Bible et le Graal. La Revue des Lettres Modernes, 2004, Série Julien Gracq: Références et présences littéraires, 4. hal-01549013

HAL Id: hal-01549013

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01549013>

Submitted on 3 Mar 2019

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

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

ARGOL ET LE BRICOLAGE INTERTEXTUEL :

HEGEL, LA BIBLE, FAUST ET LE GRAAL

par **JEROME CABOT**

Revue des Lettres Modernes, Série Julien Gracq n°4

("Références et présences littéraires"), 2004, p.199-219

Premier roman d'un auteur *tard-venu*, œuvre de jeunesse et œuvre de lecteur, *Au Château d'Argol* est marqué par un rapport très prégnant à la Bibliothèque. D'emblée, l'*Avis au lecteur*, qui promet une "*lumière nouvelle*" (CA¹, I, 3) sur le problème du Sauveur, le place, dans une chaîne de médiations culturelles, par rapport au commentaire de Nietzsche sur la version wagnérienne du texte de Wolfram von Eschenbach, réécriture du *Perceval* de Chrétien, et expression d'un problème infiniment plus ancien. Gracq analyse l'effet fondamentalement mortifère de cette position, quand il évoque Richard Wagner - ce "*mancenillier à l'ombre mortelle*" (RP, I, 331) doué d'une "*puissance de transfiguration faite pour décourager d'avance un successeur*" - et son traitement du mythe du Graal : "*il est advenu à cette "matière de Bretagne" une malchance insigne : après de longs siècles de sommeil, un génie exceptionnellement vigoureux est apparu qui d'un coup a fait main basse sur le trésor, et de cette vendange semble avoir extrait tout le suc.*"

De même que "*les stratagèmes de guerre ne se renouvellent qu'en se copiant les uns les autres*" (CA, I, 5), la seule écriture possible pour le jeune Gracq le sera par le pervertissement² décadentiste d'une matière littéraire intimidante et envahissante. Il y a de l'ironie sérieuse, mêlant mention et brouillage, exhibition et dérobage du sens, dans cette

poétique d'emprunts et de faux-semblants. L'altération, l'inversion, l'intrication ou l'outrance attestent l'incontournable héritage, et produisent quelque chose de neuf en jouant de leur caractère à la fois transgressif et composite. Comme le souligne Gracq dans *Lettrines II* : "*je comprenais à quel point nous sommes habitués à vivre au milieu des stratifications d'art. Culture qui plonge ses racines trop profond, où le composite est devenu le dernier excitant, presque indispensable, du goût blasé*" (L2, II, 319)

1. Du poteau indicateur à la machine de guerre.

La "*version démoniaque*" (CA, I, 4) du mythe wagnérien, ainsi, se complique indissolublement de références concurrentes et encombrantes : la Bible, Faust ou Hegel (à quoi viennent accessoirement s'associer le romantisme noir, et le *Gothic Novel*, et le roman policier, et le conte sadien, etc.). Il en résulte que l'hypertextualité³ supposée d'*Argol* vis-à-vis de tel ou tel de ces hypotextes n'est ni assez exclusive, ni assez continûment avérée pour mériter ce titre. Etant seulement "*ponctuelle et/ou facultative*"⁴, mêlant plusieurs sources sans en privilégier aucune, elle en reste à l'intertextualité comme simple "*présence effective d'un texte dans un autre*".

L'herméneutique réductrice et arbitraire visant à déterminer, par une cohérence fabriquée, qui dans le texte est Ève, ou qui est Amfortas, ou qui est le deuxième stade dialectique, revient à lire une fiche d'état civil dans une métaphore : elle inflige au récit gracquien et à sa dynamique poétique cet "*appauvrissement tellement bouffon*" (I, 4) qu'est l'explication symbolique, tout en obligeant à des torsions du système hypotextuel retenu. Jean-François Marquet est ainsi conduit à des entorses qui n'ont plus rien d'hégélien, telles que "*la "magnifique dialectique" [...] se bloque ici à son premier moment*"⁵. De même, les correspondances entre *Argol* et le mythe du Graal, abondamment relevées par la critique⁶, sont si multiples et si complexes qu'est impossible toute adéquation exacte, dont Bernard Vouilloux a souligné la vanité en notant six distributions

différentes, successives et cohérentes, des rôles du Graal dans le trio d'*Argol*⁷.

Les échos du Graal poétisent le récit, et illustrent l'apparente parabole hégélienne et biblique, explicitement dans la Chapelle (I, 55-56) ou par l'intermédiaire de la gravure (I, 84-85), plus ponctuellement dans l'évocation récurrente du sang de Heide, voire à travers des métaphores et comparaisons, à l'instar du "*feu rouge d'une lance*" (I, 68). Ils donnent à l'image hégélienne de la blessure une représentation concrète et mythique, comme pour l'accréditer et en accroître la vivacité. Pour autant, ces deux ensembles ne coïncident pas, ne fût-ce que par l'opposition essentielle entre la progression dialectique ("La main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit." - I, 21) et le caractère cyclique du Graal, que condense "*l'amère devise qui semble à jamais clore - et ne clore à jamais sur rien d'autre que lui-même le cycle du Graal "Rédemption au Rédempteur."*" (I, 85). Et néanmoins, ce cycle donne dans le récit une forme et une image, contradictoires et fécondes, au paradoxe dialectique : la référence hégélienne se trouve brouillée, enrichie et imagée par son intrication avec la Bible et le mythe, par la convergence de certains passages des Écritures sur la Chute et la Connaissance avec les textes de Hegel qui en nourrissent leur réflexion - ou leur imaginaire.

C'est pourquoi notre objet n'est pas une recherche des sources éventuelles (il ne s'agit pas d'une enquête sur les lectures de Louis Poirier), mais l'étude d'un effet de lecture évident, "*la silhouette [...] de poteau indicateur*" (I, 4) que dessinent les intertextes d'*Argol* ; elle ne renverra donc pas toujours à des textes précis, mais souvent à une imprégnation diffuse, puisque c'est d'elle que le récit tire son atmosphère et son fonctionnement. *Argol* fabrique un amalgame philosophico-fantastico-mythico-religieux, par un *bricolage* intertextuel surchargé, composite quant à ses sources et quant à ses formes, alliant allusion, parodie, citation et commentaire. Comme l'écrit Antoine Compagnon, "*l'auteur est un bricoleur plutôt qu'un ingénieur selon l'opposition que trace Claude Lévi-Strauss*

dans *La Pensée sauvage*. [...] *Bricoleur, l'auteur fait avec ce qu'il trouve* [...]. *Il entreprend, tel Robinson échoué sur son île, d'en prendre possession en reconstruisant sur les débris d'un naufrage ou d'une culture.*"⁸

De ces morceaux, *Argol* constitue de véritables "*machines de guerre*" (I, 5), un énorme appareil sémantique, sémiotique et structurel, issu d'un syncrétisme poétique indissoluble, rendant vaine toute réduction de l'intrigue à la structure d'une philosophie ou d'un mythe. Ces machineries, ironiquement, appellent et déjouent "*la niaise fantasmagorie symbolique*", d'autant mieux qu'"*un soin particulier a été apporté à ce qu'elles ne fussent, et surtout ne parussent pas inédites*" : les figures, les motifs, les clichés y jouent de leur caractère connu et prévisible, provocateur et trompeusement "*indicateur*" (I, 4), au service de leur puissance d'évocation et de leur mobilité. Leur réemploi, en surnombre et en surcharge, dans un registre métaphorique, hyperbolique et modalisé, comme comparants ou comme emblèmes, interdit d'avance toute lecture parcellaire ou de premier degré.

2. Au Château d'Hegel

La référence à Hegel dans *Au Château d'Argol* a déjà été évoquée par la critique gracquienne, et à juste titre : déjà très présente chez les surréalistes, notamment André Breton⁹, la philosophie hégélienne apparaît ici avec une prégnance et une continuité remarquables. Elle est légitimée par les lectures et les préoccupations de personnages érudits et intellectualistes, par l'admiration qu'ils vouent au "*prince des génies de la philosophie*" (I, 9) et à ses textes, dont la vérité est admise une fois pour toutes sans restrictions ni discussion : le narrateur cite longuement la *Logique*, que lit Albert (I, 20-21)¹⁰, et parle de "*son vol auguste et angélique*".

Ces allusions définissent l'orientation et l'atmosphère du récit. Elles sont indissociables des clichés qu'utilise le texte et de l'orchestration de sa progression. Elles donnent au personnage d'Albert et au

récit lui-même une caution culturelle et intellectuelle. Surtout la philosophie hégélienne constitue un système cohérent : elle permet de grandir les personnages et les situations, de les solenniser, de proposer au récit une structure forte. Ainsi, la prosopopée (I, 24) offre au texte un sens, une tension ; c'est une manière rhétorique d'indiquer un procédé de création, un schéma narratif, une clef de lecture, et même l'essence du livre et son projet : "*Peut-être Hegel eût-il souri de voir marcher auprès de chacun d'eux, comme un ange ténébreux et glorieux, le fantôme à la fois de son double et de son contraire, et se fût-il alors interrogé sur la forme d'une union nécessaire que ce livre entre autres buts ne saurait avoir que celui de finalement élucider.*" Par sa cohérence, son développement connu (le narrataire d'Argol est lettré) et même explicité par les citations, la *machine de guerre* hégélienne donne, dès le début, une orientation à la suite du récit. Elle a la valeur d'un emblème proleptique : mais le récit n'est pas son illustration, les références à Hegel en donnent uniquement la direction, le pressentiment. Argol exploite les ressources du système hégélien, et joue justement sur le fait qu'en même temps qu'il donne l'illusion d'offrir une clef interprétative, il la complique et la dérobe par un emploi libre, intermittent et purement poétique.

Le récit ne s'enrichit de Hegel que par son pervertissement, à l'image du pervertissement de la prosopopée : à l'inverse du modèle classique, celle-ci ne rend pas l'absent présent, elle est intériorisée (*sourire* et *s'interroger*) et hypothétique. Elle joue avec le nom et les résonances d'une philosophie, dont on ne peut dire si elle est effectivement efficace dans le texte. Son "*vol auguste et angélique*" (I, 20) est celui de l'oiseau de Minerve, la chouette. Indissociablement, c'est le rapace nocturne et effrayant que l'on devine épisodiquement dans le récit, le prédateur des légendes et du *Gothic Novel* (autre *machine de guerre* intertextuelle) - et en même temps la créature de l'Esprit, chargée de présages. Car, "*auguste et angélique*", la référence hégélienne plane, et annonce (l'étymologie des épithètes le marque nettement) une certitude

terrifiante et cachée, aux résonances métaphysiques et fantastiques. Elle fait office de "*signal avertisseur*" (I, 5).

3. Le démon spirituel.

Ce paradigme complexe acquiert toute sa force et sa signification au sujet d'Herminien, le personnage hégélien par excellence. Le "*vol d'aigle*" de sa pensée (I, 35) est l'envol même de l'Esprit, et donc de la Chouette, dont la valeur équivalente, et presque synonyme, d'animal à la fois monstrueux et spirituel définit parfaitement Herminien. Dans l'expression ambiguë de sa lucidité, de la fermeté de son savoir, la connaissance hégélienne touche en lui à l'hallucination fantastique : "*la pleine conscience lui sembla battre son front comme l'aile même de la folie.*" Herminien est habité par cette Chouette de la Pensée et des présages terrifiants ; et même plus : il est ce prédateur, avec tous ses attributs. Ce sont par exemple les "*pans flottants de son manteau [...] comme des ailes noires*" (I, 95). On voit aussi Herminien "*sur les bords de cet abîme dont il décrivait les approches glorieuses, avec des grâces enveloppantes et insensées*" (I, 57) : préparée par l'isotopie de l'élévation (musicale), apparaît l'image de l'oiseau *descrivant* les cercles menaçants d'un rapace. De là-haut, "*il cherchait l'angle d'incidence unique*".

Le motif du rapace nocturne est enrichi d'autres éléments hégéliens, mythiques et légendaires, ainsi que de ses prolongements fantastiques et bibliques par l'image du génie démoniaque, le Malin des Écritures et des contes, Klingsor ou Méphistophélès. En effet, en Herminien la silhouette et les attributs de la chouette se mêlent à ceux de "*l'ange noir*" (I, 87), "*l'ange sombre*" (I, 91). Le prédateur de la parabole hégélienne et des croyances s'identifie à la fois à "*l'ange noir de la chute*" (I, 68) - l'Ange rebelle coupable, après le viol de Heide, de *sacrilège* - et à "*son dangereux héraut*", celui qui annonce la Chute à la suite de la sienne propre, le serpent qui susurre : "*Vous serez comme des Dieux, connaissant le bien et le mal*". C'est à ce texte biblique que songe Albert en lisant Hegel (I, 20-21),

et c'est précisément ce que Méphistophélès chuchote à l'Écolier : "*Suis seulement la vieille sentence de mon cousin le serpent [...]*"¹¹ .

Herminien évoque ainsi, également, le démon tentateur, celui qui tend, au sens ancien, des "*embûches*" (I, 60). Il apparaît comme la créature du Diable, multiple et négative. Son ouvrage est comparé à celui d'une araignée : "*Et avec un acharnement sublime, dans le défi insensé de son cœur, chaque soir à nouveau se tissait ce filet de Pénélope au tissu arachnéen, [...] dont Albert sentait tomber sur lui les mille replis à la façon d'une ombre sur son cerveau.*" (I, 43). Surtout, comme dans *Faust*, il se confond avec le serpent maudit : "*[...] une ironie féroce luisait dans son oeil lorsqu'il glissait paresseusement de Heide vers lui [Albert], de lui vers Heide*" (I, 40) ; il a "*l'oeil froid et cruellement fascinant d'un éblouissant reptile*" (I, 42). La rivière où il paraît est "*comme un serpent glissant dans les herbes*" (I, 51) ; elle annonce déjà, ainsi que le *soufre* du brouillard, la venue du démon dont ses profondeurs sont le domaine. C'est là que l'ange déchu a effectué sa chute. Herminien est de l'autre côté de ce miroir inquiétant, "*marchant sans effort sous sa surface*" (I, 52), contrairement à Albert qui n'en connaît que "*le plaisir intense de la tentation*". Cette tentation qu'incarne Herminien est l'appel de ces eaux sombres, la tentation de la Connaissance, de l'invincibilité (...*comme des Dieux*, à l'instar des vertus de l'immersion dans le Styx), de la mort, en un mot de la chute, à tous les sens du terme, depuis la noyade jusqu'au péché originel.

4. Le négatif.

Herminien intègre ces motifs au système hégélien, par exemple dans l'expression de sa "*démoniaque lucidité*" (I, 23) : comme nous l'avons vu, s'il apparaît par là comme le *démon* multiple des chrétiens, c'est qu'il est surtout le démon hégélien de l'Esprit. Ce qu'Albert et Heide font naturellement, il le fait par l'esprit : "*[...] il suivait [Heide] de l'oeil de la pensée*" (I, 42) ; "*À la suite d'Albert et de Heide, son esprit vagabondait [...]* dans les détours secrets du château" (I, 33) qu'épouse "*le dédale*" (I, 34) de

ses propres réflexions. Parfois même son esprit les devance, et crée ce que ses deux protagonistes ne peuvent ensuite que réaliser ; c'est son "*chef-d'oeuvre*" (I, 41), "*création véritable*".

Or, l'Esprit est le grand négateur, tel Méphistophélès, "*l'esprit qui toujours nie, et c'est avec justice, car tout ce qui existe est digne d'être détruit*"¹². Les "*armes spirituelles et acérées*" (I, 23) des joutes intellectuelles d'Herminien avec Albert sont les instruments du négatif, et c'est en "*s'armant d'un éclat de pierre aigu*" (I, 27) qu'Albert écrit *HEIDE* sur la croix : dans les deux cas, il s'agit de faire sens là où il n'y en a pas encore, par ce qu'il y a de plus hautement spirituel, le langage : comme le montre Hegel, l'informulé n'est rien, il faut le langage pour lui donner une existence spirituelle ; l'indéterminé n'est rien, il faut le négatif pour lui donner une existence spirituelle. L'esprit lui-même, d'ailleurs, ne se fait *vierge*, comme à "*une nouvelle création du monde*" (I, 37), qu'en apparence : il doit lui-même endosser le négatif, être violenté, violé, nié pour s'élever. Le retour à "*l'atmosphère recréée de la jeunesse du monde*" est illusoire et anti-dialectique.

Le démon Herminien est donc le rouage hégélien de l'intrigue (comme il en est le metteur en scène), par ce que ses tentations ont de fécond, d'essentiel, et ainsi, paradoxalement, de divin¹³. Comme Méphistophélès, Herminien est dans la contradiction productrice, il est "*une partie de cette force qui tantôt veut le mal et tantôt fait le bien*"¹⁴ : il est le support du travail du négatif par quoi la dialectique progresse vers "*quelque chose de plus élevé*" (I, 21). D'une part, il est sa première victime : il est mû, non par le naturel, le "*souci de sa personnelle sauvegarde*" (I, 35), mais par "*un instinct à coup sûr bien différent de celui de sa conservation individuelle*" (I, 34), par "*l'instinct de sa propre destruction, de sa propre et dévastante consommation*" (I, 35) ; et par là il est *condamné*, comme le suggère par métonymie la "*porte condamnée*" de sa chambre (I, 78), puis plus explicitement, le rêve d'Albert (I, 79-80). En même temps, il est l'agent du négatif, la volonté négative : il opère un travail d'"*expropriation*" (I, 41),

d'"annexion" (I, 42) par quoi l'identité immédiate d'Albert est sortie d'elle-même ou possédée, niée, et aliénée, tout comme celle de Heide après le viol : "*Dépouillée de son corps anéanti, de ses sens engourdis, flottant sur la forêt comme une âme à prendre, plus désarmée, plus disponible que la Walkyrie [...]*" (I, 70).

Par là, Herminien est le révélateur spirituel, sa "*présence exaltante*" (c'est-à-dire *qui élève* - I, 39) permet à Albert de voir Heide, et même de la rencontrer : il l'amène à Argol, et l'on reconnaît l'action d'Herminien, caractérisé plusieurs fois par son ironie, derrière "*les caprices du sort qui remettait entre ses mains [à Albert] avec l'ironie d'une totale gratuité la plus ravissante des créatures*". Herminien fabrique de surcroît des "*rappports subtils*" (I, 41) entre elle et Albert ; il conduit l'un à la chambre érotisée de l'autre par le souterrain (I, 88-90), comme Méphistophélès le fait pour Faust : "*je vous conduis dans sa chambre [à Marguerite]. [...] vous pourrez, en l'attente du bonheur futur, vous enivrer à loisir de l'air qu'elle aura respiré*"¹⁵. C'est sa double fonction de négatif dialectique et de tentateur démoniaque.

5. Le double dialectique.

Celle-ci trouve son expression figurée dans l'image du double. Herminien et Albert sont chacun l'un pour l'autre "*comme un ange ténébreux et glorieux, le fantôme à la fois de son double et de son contraire*" (I, 24). Du conflit de ce couple antithétique, ténébreux comme Herminien, glorieux comme Albert, naît la progression dialectique et diégétique. Entre eux deux, il y a un pacte infrangible, la "*ténébreuse alliance*" (I, 31), la "*ligue au-delà de tous les serments [...] diabolique et indissoluble*". Albert est surnommé "*docteur Faust*" (I, 22) par Herminien, et, réciproquement, appelle ce dernier son "*âme damnée*" (I, 95). Herminien est son double déchu et méphistophélique, celui qui se manifeste en lui comme "*le démon de la connaissance [...] maître de toutes les forces de son esprit*" (I, 7). Le pacte avec le négatif qui lie Albert est renouvelé à la fin du récit, par la

"*promesse solennelle*" (I, 94), la "*fabuleuse royauté*" d'Herminien ; mais le récit entier semble placé sous les auspices sinistres d'un traité mystérieux commandé par un ami inquiétant, Herminien peut-être : Albert "*avait signé ce recours en grâce insensé à la chance*" (I, 7), remettant ainsi sa quiétude, ou son âme, au hasard et au *démon*.

La meilleure illustration de cette union est son reflet emblématique, "*leurs images réfléchies se rejoignant au centre même de la rivière*" (I, 53). Albert et Herminien y réalisent l'impossible conjonction des contraires : même physiquement, optiquement parlant, leur réunion est inconcevable, elle ne peut être perçue ni par l'un, ni par l'autre, ni même d'un point de vue réel, assignable ; elle n'est réalisée et vue que depuis un *point sublime* irréel occupé par l'"*oeil*" (I, 51) sadique ou juge qui regarde et empêche de regarder (il est incolore, "*vide et aveuglant*"), le Dieu de la Conscience, ou le génie hégélien qui se penche sur les personnages (tout comme dans la prosopopée). Par cette union, Albert et Herminien sont dialectiquement inséparables et féconds, grâce à cette "*confession dialoguée*" (I, 22) où, à nouveau, le texte reprend un motif chrétien, pour le fondre à un ensemble hégélien : pervertie par cette réciprocité spirituelle, la confession permet de joindre et dépasser le Bien et le Mal. Ils mélangent, semblablement, "*le goût ravissant de la mort dont chacun à son tour réfléchissait la proche et énigmatique image aux frénésies d'une vie qui était leur partage*" (I, 24).

6. Le naturel.

Dans ce contexte, le naturel, moment dialectique insuffisant et provisoire, n'a pas de valeur immédiate : les personnages n'ont de vie quotidienne qu'abstraite de toute contrainte naturelle ; chez eux comme "*chez ce fou [Faust] rien de terrestre, pas même le boire et le manger*"¹⁶. Le naturel ne vaut qu'en ce qu'il est voué au dépassement, objet du travail spirituel du négatif. Tout ce qui est naturel est récupéré par le spirituel, la philosophie, l'art, la culture. La lecture des lieux et la recherche

des signes qui doivent s'y cacher, l'omniprésence des clichés, les références, l'usage stylistique des abstractions ou des majuscules¹⁷ qui négligent l'accident pour désigner l'essence, tous ces phénomènes témoignent de cette supériorité nécessaire de l'esprit sur le naturel, l'immédiat, dans le monde comme dans l'univers déjà spirituel de l'oeuvre littéraire. Penché sur la rivière (I, 52), Albert comprend le "*sens réel*" de la forêt naturelle, par sa vision négative, inversée (du point de vue à la fois spéculaire et photographique).

L'amour (?) n'a ainsi rien de physique, de charnel, mais est sublimé, dénaturé dans le texte par son intellectualisation, son intégration au philosophique. Tout comme Faust avant de rencontrer en Méphistophélès son véritable *démon de la connaissance*, Albert délaisse d'abord "*un amour humiliant et naturel*" (I, 21) au profit du spirituel, la connaissance qui a toujours occupé sa vie. Mais en fait, de même que Faust "*demande au ciel ses plus belles étoiles et à la terre ses joies les plus sublimes, mais rien de loin ni de près ne suffit à calmer la tempête de ses désirs*"¹⁸, semblablement Albert a une "*figure faite pour pénétrer les arcanes les plus subtils de la vie et pour en étreindre les plus exaltantes réalités*" (I, 9).

En fait, Heide apparaît comme cette exaltante réalité : elle est souvent associée au naturel, à l'innocente immédiateté. Le narrateur lui attribue une "*inconscience animale*" (I, 36), et une "*robe de fraîcheur et d'innocence*" (I, 36, et 92) - la même qui, dans la *Logique*, caractérise littéralement la "*forme naturelle et instinctive*" (I, 21) de la vie spirituelle ("[...] *la vie spirituelle porte la robe de l'innocence* [...]"). Fréquemment associée au motif du sang et à celui du fruit ("*une pêche mûre*" - I, 39), Heide est l'objet désigné du négatif, dans les mêmes termes que celui que Faust réclame à Méphistophélès ("*Fais-moi voir un fruit qui ne pourrisse pas avant de tomber, et des arbres qui tous les jours se couvrent d'une verdure nouvelle.*"¹⁹). Elle est la victime du négatif, le produit sacrifié de l'arbre de la connaissance, "*la matière merveilleuse de toute sa chair giclant*

comme un fruit dans les griffes aiguës du destin" (I, 67), le "*fruit défendu de l'arbre de vie aux épines aiguës*" auquel Albert goûte. Finalement, tout comme Faust "*guéri de l'ardeur de la science*"²⁰ et délaissant les livres pour suivre Méphistophélès sur les traces de Marguerite, Albert "*fatigué de la poursuite des glorieux mystères du monde, [...] suivait la route d'une goutte de sang sur un doigt*" (I, 68) - le sang, ce "*suc tout particulier*"²¹. Objet naturel de cette recherche négative, le personnage de Heide trouve une expression particulièrement forte dans la figure du martyr de la connaissance. Heide s'offre au négatif : "*[...] elle élevait vers lui [Albert] comme une prière les trésors d'un corps qui lui était tout entier dévoué.*" (I, 38). Par là, la structure hégélienne est enrichie et complexifiée, à nouveau, par une image biblique, celle du Christ.

7. La martyre.

En effet, Heide, "*figure angélique*" (I, 71 et 38), subit le supplice du naturel offert au négatif : son suicide "*semblait porter contre lui [Albert] à la face du ciel et des hommes un stupéfiant témoignage*" (I, 92) - autrement dit un *martyre*. Les images de "*l'arbre de pourpre*" et de la "*colonne de sang*" marquent l'appartenance de Heide au sacré, en évoquant le temple, la pourpre cardinale et le sang du Christ recueilli dans le Graal. De même, le "*nimbe doré*" (I, 31) désigne Heide comme un Christ de Rembrandt, la scène acquiert le sacré et la "*féerie lumineuse*" de la vie des saints, Albert et Herminien y deviennent des "*pèlerins*" (I, 32).

Comme l'a remarqué Michel Guiomar²², Heide est vouée à l'incarnation christique depuis que son nom inscrit sur la croix (I, 27) s'est confondu avec INRI. Néanmoins, c'est par un paradoxe ambigu et révélateur que cette vocation est rappelée au terme du récit, lors des funérailles de Heide, quand Albert souligne "*par quelle décisive et maintenant particulièrement sinistre coïncidence l'emplacement du tombeau de Heide s'était trouvé là dès longtemps désigné.*" (I, 93) : coïncidence décisive (?), l'expression contradictoire, oxymorique, mêle sans trancher la

rétrospection interprétative et la prédestination fantastico-religieuse, dans cette incarnation romanesque du *hasard objectif* cher à Breton. La dimension christique de Heide n'est pas assertée d'autorité, mais figurée et modalisée, pour s'imposer au lecteur avec *"la vigueur, d'elle-même convaincante, de "ce qui est donné", comme dit si magnifiquement la métaphysique, dans un livre comme dans la vie"* (I, 4-5).

C'est avant le Bain, au milieu du chaos primitif et païen, de l'immanence, de l'horizontalité et de l'indétermination des éléments, que Heide évoque la transcendance, brutalement, lors d'une scène empreinte de sacré, de *sublime* : *"Dans le paysage miroitant que composaient ces longs reflets mouillés, dans l'horizontalité toute-puissante de ces bancs de brume, de ces vagues plates et lisses, de ces rayons glissants du soleil elle surprit l'oeil tout à coup par le miracle de sa verticalité. [...] Il semblait qu'elle marchât sur les eaux."* (I, 45). Heide se dévêt *"parmi les tombes"* devant sa croix, et se trouve crucifiée à l'horizontalité générale par sa verticalité, entre les deux larrons, le bon *glorieux* et le mauvais *ténébreux*, puis, de retour sur la grève, elle tombe comme eux *"les bras en croix"* (I, 49).

Le motif christique parcourt le récit entier : Heide fait *"ressusciter"* (I, 30) les lois qu'elle abolit, et les liens dangereux qui unissent Albert et Herminien (I, 31). Elle-même *"s'ensevelissait et renaissait"*, à l'image du Christ ressuscité ou d'un Phénix chrétien ambigu, entouré des *"voiles palpables"* d'un suaire sacré. Elle tirait d'Albert, déjà avant, *"le miracle de la prolongation de sa vie"* (I, 38) quand elle *"reposait"* comme une morte ; après sa Passion, *"elle naquit en lui peu à peu de son anéantissement. [...] il la lava, la baisa, la vêtit, la soutint [...]"* (I, 69-70). Les gestes d'Albert, *"comme retremés dans la nageante pureté originelle"* (I, 69) sont ceux d'une *"légion d'anges du ciel"* (I, 70), d'une Descente de Croix.

Mais la pureté de cette résurrection est illusoire : "*la clarté première des limbes*" (I, 69) évoque un impossible retour en arrière, vers le séjour des âmes avant le martyre du Christ ou vers celui des enfants morts sans baptême (double sens de *limbes*), alors que martyre et "*baptême*" (I, 67) ont eu irréversiblement lieu. Derrière cette apparence d'un séjour sans souffrance, on devine la fécondité soulignée de cette chute, sa continuation possible, l'"*âme à prendre*" (I, 70) suggérant plus une damnation que l'indétermination pré-dialectique des limbes.

8. La progression dialectique.

On voit ainsi comment ces éléments hégéliens structurent le récit. Le naturel apparaît souvent dans ces accalmies de la narration ménageant des "*circonstances fortes*" (I, 4) qui les dépassent par leurs événements proprement spirituels. Le naturel, du fait de son innocence d'avant la chute et le conflit, de son immédiateté et de son indétermination, est une circonstance faible où rien vraiment ne se passe, mais où le spirituel commence à travailler secrètement. Ainsi, la "*marche divine*" (I, 75) dans l'allée est caractérisée par "*la confiance réduite en eux à l'état de pure vertu*" et les "*grâces primitives*" ; mais elle conduit au démon spirituel, Herminien, et "*les roseaux dressés comme des lances*" (I, 76) y rappellent, par l'image de la lance qui est à l'origine du Graal, la Passion christique de Heide.

De même, le Bain débute "*au matin de la création*" (I, 45), les personnages sont plongés dans une vie naturelle, la fusion originelle d'un état indéterminé, juste avant même "*le mystère naïf de la séparation des éléments*". C'est la naïveté pré-spirituelle. Mais déjà les éléments se dissocient, le conflit grossit, père de toutes choses, et le soleil jette sa lumière sur cette nudité édénique. Le processus dialectique est en marche, la nage est le moment spirituel par quoi se fera la progression "*que leur esprit évaluait avec lucidité*" (I, 47), reconnaissant les "*signes indubitables*".

Il n'y a là rien de statique, d'apaisé, nul répit et nulle communion béate, contrairement à ce que laissait présager l'euphorie

édénique du début du chapitre, et à ce que privilégient plusieurs critiques²³. Le Bain est un moment douloureux et violent, avec sa "*caresse électrique*" (I, 48), son "*cinglant défi*" (I, 47), son "*défi mortel*", entre trois volontés tendues et opposées dans un effort dialectique, mais aussi quasi nietzschéen. Leur "*sourire inconnu aux hommes*" (I, 46), leur "*joie barbare*" (I, 47), "*au-delà de la vie et de la mort*", évoquent la volonté et la jubilation sans demi-mesure du surhomme²⁴, et en même temps la synthèse dialectique : "*par-dessus la haine et l'amour ils se sentirent fondre tous les trois, tandis qu'ils glissaient aux abîmes avec une vigueur maintenant furieuse - en un corps unique et plus vaste, à la lumière d'un espoir surhumain [...]*" (I, 47).

C'est bien une chute qu'appellent ces abîmes marins ("*ils plongèrent dans la pénombre liquide*" - I, 48) ; mais, par trop physique, elle est interrompue. Ce n'est pas encore le moment, ni le lieu (l'eau, c'est-à-dire l'indéterminé, l'élémentaire) pour l'unité. L'unité recherchée n'est pas l'indistinction originelle, la dissolution physique "*en un corps unique et plus vaste*" (I, 47). Elle doit être gagnée au terme d'un procès spirituel, dont le Bain, par la guérison symbolique de la blessure spirituelle en ces "*lèvres scellées*" (I, 48), n'est que le signe précurseur et la précipitation, avec l'échec de l'hypothèse primitive comme de la destruction fantastique par les "*abîmes*" monstrueux. Le négatif opère alors "*dans la convergence d'une dévorante communion*", dans "*les lentilles de leurs regards braqués*". Le processus se fera par le conflit : l'expression duelle "*ils ne pouvaient détacher les yeux l'un de l'autre*" (I, 47) privilégie les couples, les affrontements à deux et l'exclusion du troisième, aux dépens de la communion trinitaire.

9. La connaissance.

La crise dialectique trouve une effectuation plus radicale, spirituelle, après le retour à la grève : alors, les trois personnages manifestent une connaissance, ou plutôt une prédisposition à un regard neuf. Leur immersion les a lavés, dans le sens non d'une pureté plus grande,

retrouvée, mais d'une conscience accrue. Ils se sont dépouillés d'une innocence. C'est la fin de l'immédiateté ; ils regardent le monde : "[...] ils s'étonnaient du mouvement régulier des nuages [...]" (I, 49). Surtout, ils se regardent eux-mêmes. Ils en retirent la conscience de leur identité à laquelle la dissolution dans l'indéterminé ne leur a pas permis d'échapper. On revient aux déterminations spirituelles individuelles (maintenant, "*chacun s'étonna...*"), à l'"individuelle pauvreté" ; la vie leur tend "*les habits et la gangue pudique d'une personnalité inéluctable*"²⁵. Dans ce zeugme sont réunies la solitude radicale des consciences (aux résonances schopenhaueriennes) nécessaire au conflit, la fin de la transparence à l'Autre et la conscience de leur nudité existentielle et physique. Cette nudité, évoquée déjà avant la nage (I, 45 : "*ils se dévêtirent parmi les tombes*", "*sa radieuse nudité*"), perd ici son caractère édénique, sa valeur de dévoilement innocent. On est ici plus proche de la chute d'Adam et Ève : "*leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus*" (*Genèse*, III, 7).

Cette progression vers la connaissance continue durant tout le récit : Albert éprouve à son tour le travail du négatif après la vue de Heide violée par Herminien. Il ne retrouve pas la pureté dans ses courses sauvages ; la "*poussée d'une vie fraîche*" (I, 66) est associée au "*présent amer de la connaissance*" (I, 67) qui le hante. Tel Adam, "*il lui semblait qu'il eût goûté à quelque fruit défendu de l'arbre de vie*". Tenté par "*le démon de la connaissance*" (I, 7), Albert maintenant a vu, "*déjà il savait*" (I, 64), il a "*goûté le sang du dragon et compris le langage des oiseaux*" (I, 67).

10. La synthèse.

Il y a donc un dépassement et une synthèse qui, "*par-delà les discriminations pauvres du bien et du mal, par une dialectique vengeresse*" (I, 68, où Nietzsche côtoie Hegel), unissent Heide et Herminien, "*inséparables, plus complices que la victime et le couteau, unis et justifiés dans la fécondité de leur miracle*", et à ce couple Albert. Ce sont "*les dons [...] de la sympathie*" (I, 67) par lesquels Albert souffre avec Heide. Mais

l'italique nuance le sens obvie de *sympathie* (son "*exténuante compassion*" I, 68), et rappelle un sens plus ancien, évoquant les affinités naturelles et la sympathie chimique entre deux corps qui fait que l'un ne se révèle (ici, au sens spirituel, dialectique) qu'en présence de l'autre (telle l'encre de sympathie)²⁶ .

On retrouve le pouvoir révélateur et contraignant d'Herminien, et du viol, sur Albert. Celui-ci est donc pris dans ce processus, par la tentation, la sympathie, la nécessité de s'y joindre, la crainte d'en être écarté (I, 91). Cette injonction supérieure met son esprit, sa quiétude en danger : Albert est "*celui dont les yeux se sont ouverts sur ce qu'ils ne devaient pas voir*" (I, 68), comme Adam et Ève. Sa connaissance est une transgression, et mieux valait que le destin eût "*la miséricorde de le changer en statue de sel*". Ici, Albert se confond à la fois avec la femme de Loth, pétrifiée pour avoir été témoin de la chute de Sodome (*Genèse*, XIX, 26), et avec Faust tenté d'approcher la "*fille pâle et belle*" qui semble être la pure Marguerite, en fait, lui dit Méphistophélès, "*une figure magique, sans vie, une idole. Il n'est pas bon de la rencontrer ; son regard fixe engourdit le sang de l'homme et le change presque en pierre. As-tu déjà entendu parler de la Méduse ?*"²⁷ . Albert est dès lors spirituellement *médusé*, il est condamné. Dans la chambre d'Herminien, il se heurte (I, 82) au "*glaive même de l'ange exterminateur*", qui rappelle "*la flamme de l'épée foudroyante*" que Dieu, dans la *Genèse* (III, 4), confie aux chérubins pour empêcher l'homme de regagner "*l'arbre de vie*" après la Chute.

Mais c'est pour quelque chose de dialectiquement *plus élevé* que sa tranquillité est bouleversée, sa vie en péril, sa chute accomplie. Le réel danger serait de demeurer une belle âme, comme dit Hegel, qui ne s'implique pas, mais reste dans son innocence, sa pureté, sans s'affronter au négatif : alors, Albert serait "*à jamais retranché, à jamais seul, à jamais séparé, sans recours, sans pardon, sans rédemption possible*" (I, 91). Car, comme l'avaient annoncé le texte de Hegel ("La main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit." - I, 21) et le commentaire hégélien d'Albert sur

la Bible ("Vous serez comme des Dieux, connaissant le bien et le mal", *c'était là la cause de la chute, mais c'en était aussi la seule possible rédemption*"), c'est ce qui damne Albert qui le rédime. Le sang de Heide est son "baptême" (I, 67), à la fois ce qui le souille, le fait déchoir, et ce qui le sauve, ce qui le lave du péché, ici d'avoir vu Heide nue et violée. Ainsi, *"l'énigme de ce gibet équivoque et disponible"* (I, 26) transfigure la croix chrétienne (univoque et occupée), et tire la rédemption hors du christianisme en faisant de son *emblème* un gibet, c'est-à-dire sa *version démoniaque*, négative, sacrilège. Le rédempteur connaît le gibet, le supplice du damné. L'équivalence dialectique sauveur-sauvé ne saurait être plus violente. D'où la formule cyclique et dialectique, synthétisant le Graal (via Wagner) et Hegel : *"Rédemption au Rédempteur"* (I, 85)

11. Un texte hégélien ?

On le voit, les éléments hégéliens et chrétiens, contradictoirement imbriqués, ne constituent pas le message du récit, son origine ni sa vérité. Bien au contraire, *Argol* use à sa guise, ironiquement, des intertextes de ce bricolage composite, comme de *signaux avertisseurs*, ainsi que le fait Balzac dans *Béatrix*, dont Gracq écrit : *"l'arbre de la tentation et l'épée de l'archange viennent recharger de leur prestige les pages du livre et scellent à jamais dans l'imagination ce triple poème du paradis perdu par la chute, de la réversibilité mystérieuse des mérites, et de la rédemption par l'amour"* (Préf., I, 957). Ils dotent le récit d'un registre figural particulièrement efficace, ils épaulent l'intrigue, ajoutent à sa force convaincante mais ne sauraient en former l'architecture entière ni le secret.

Si d'ailleurs cette étude a donné l'illusion d'une cohérence dans la progression ou dans les rôles, c'est plus pour la clarté de son exposé que comme reflet de son objet. Plus que jamais, il nous faut répéter que cette cohérence (la dialectique, le christianisme) est construite, par la synthèse d'éléments épars et figurés du récit, ce dernier n'étant pas une parabole biblique ni une fable hégélienne. Seule s'en dégage de manière

certaine une atmosphère née du pervertissement de ces intertextes comme machineries. *Argol* n'est hégélien que dans l'esprit.

Il l'est, pourrait-on dire, plus que dans son contenu, par le travail au second degré qu'il opère sur ces motifs - ainsi, parmi tant d'autres "hypotextes" contradictoirement revendiqués, par sa "version démoniaque [...] *du chef d'oeuvre*" de Wagner (CA, I, 4). Il effectue la négation de l'immédiateté des intertextes, de leurs ressorts et leurs clichés. Il les pervertit, pour en tirer, par leur réflexion, leur synthèse, leur métaphorisation, leur modalisation, "*quelque chose de plus élevé*" (I, 21). Il réalise ainsi l'unité du sujet et de son objet, dans une oeuvre de jeunesse - de jeune lecteur - qui intègre son objet (l'inhibante Bibliothèque, les intertextes), spiritualisé et nié par le pervertissement et le bricolage, à son sujet propre, la littérature comme production originale de l'esprit. De cette manière, il atteint une *concorde* esthétique, terme ultime de la progression dialectique et de la réécriture décadentiste. Là est le caractère hégélien, peut-être, de ce texte : sa position, sa poétique seules sont réellement dialectiques, et diaboliques.

¹ La majorité des citations de cet article seront extraites d'*Au Château d'Argol*, c'est pourquoi désormais nous n'en rappellerons pas le sigle CA à chaque occurrence, nous contentant de l'indication du tome Pléiade suivi du numéro de la page. Les citations sans références sont tirées de la dernière page référencée.

² Ce terme est l'équivalent littéraire ou archaïque de *perversion*. Il a pour nous l'important avantage d'échapper par sa rareté aux connotations morales et psychologiques de *perversion*, et de s'offrir presque neuf au vocabulaire critique.

³ Nous reprenons ici la définition qu'en donne Gérard GENETTE : "*J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A*". L'hypertexte est un "*texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant*." in *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Points », 1992, p.13.

⁴ Gérard GENETTE, *ibid.*, p.19 et 8.

⁵ Jean-François MARQUET, "*Au Château d'Argol et le mythe hégélien*", p.75 in *Cahier de l'Herne Julien Gracq*, Paris, Le Livre de Poche, 1987, p.69-83 .

⁶ Par exemple, Michèle MONBALLIN, *Gracq, création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boek, 1987, p.222-225.

⁷ Bernard VOUILLOUX, *Mimésis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Paris, Lettres Modernes, 1991, p.28. Voir aussi Michel MURAT, *Julien Gracq*, Paris, Belfond, 1992, p.164-165. C'est une critique des équivalences établies par Friedrich HETZER, *Les débuts narratifs de Julien Gracq*, Munich, Minerva Publikation Saur, 1980, p.26-36 ; et par Yves BRIDEL, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p.69-73.

⁸ Antoine COMPAGNON, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979, p.33.

⁹ Comme le marque l'analyse de Gracq dans *André Breton* (AB, I, 436-439), et le passage des *Vases communicants* qu'il y cite.

¹⁰ Comme le signale Bernhild Boie dans les deux notes relatives à ces citations (I, 1150-1151), Gracq, en fait, a retraduit (faute d'une version française) la première partie de *l'Encyclopédie des sciences philosophiques* (dite "petite logique") d'après la traduction anglaise ; or, celle-ci métaphorise, par l'image concrète de la main, le propos plus abstrait du texte original de Hegel en allemand. On voit bien que ce n'est pas à la rigueur d'une étude hégélienne que tend Gracq. Sa sollicitation d'un Hegel imagé, de seconde main, fait écho au livret du *Parsifal* (fin de l'acte III), et se prête d'autant mieux au réemploi

métaphorique et connotatif qui caractérise la poétique intertextuelle gracquienne. Sur l'importance et les effets pervers de la référence hégélienne dans *Argol*, sa magie, son efficace et les échos qu'elle éveille, on peut par ailleurs lire le témoignage de Catherine CLEMENT (à qui nous devons notre intertitre) : "Au château d'Hegel", *Magazine littéraire*, n°179, décembre 1981, p.27-28.

¹¹ GOETHE, *Faust*, Paris, GF, 1964 (traduction de Gérard de Nerval), p.86.

¹² GOETHE, *ibid.*, p.69.

¹³ Comme l'écrit Breton dans *L'Amour fou*, Paris, Folio Gallimard, 1991, p.136 : "*Il n'y a jamais eu de fruit défendu. La tentation seule est divine*".

¹⁴ GOETHE, *op. cit.*, p.69.

¹⁵ *ibid.*, p.111.

¹⁶ *ibid.*, p.44.

¹⁷ *Le Temps* p.26 et 42 ; *la Mort et la Vie* p.26 ; *l'Énigme* p.55 ; *l'Analogie* p.56 ; *l'Océan* p.66 et 69 ; *l'Événement* p.68 ; *la Lance* p.84 ; *le Rédempteur* p.85 ; *le Visiteur* p.87.

¹⁸ GOETHE, *op. cit.*, p.45.

¹⁹ *ibid.*, p.77.

²⁰ *ibid.*, p.79.

²¹ *ibid.*, p.78.

²² Michel GUIOMAR, *Argol et les rivages de la nuit* Paris, Corti, 1984, p.59, 74.

²³ Par exemple, Annie-Claude DOBBS. *Dramaturgie et liturgie dans l'oeuvre de Julien Gracq*, Paris : Corti, 1972, p.32 : la stabilisation du triangle.

²⁴ Plusieurs motifs nietzschéens, comme celui de la nécessaire cruauté, sont récurrents dans *Argol* au même titre que les références hégéliennes ; mais la philosophie nietzschéenne ne présentant ni le caractère systématique de celle de Hegel, ni ses convergences avec la Bible, Faust, etc., elle apparaît moins comme une machinerie structurante et prévisible, mais donne plutôt lieu seulement à quelques images fortes, comme ici.

²⁵ Cette désindividuation, cette libération de soi, qui ici échoue, rappelle l'idéal exprimé dans *L'Amour fou* : "*je me sens libéré de ces liens qui me faisaient croire encore à l'impossibilité de me dépouiller, sur le plan affectif, de mon personnage de la veille*". *op. cit.*, p.73.

²⁶ Breton, dans *L'Amour fou*, souligne la richesse et le caractère productif de la sympathie : "*La sympathie qui existe entre deux, entre plusieurs êtres semble bien les mettre sur la voie de solutions qu'ils poursuivraient séparément en vain*." *ibid.*, p.50. Gracq en reprend l'évocation dans *André Breton (AB, I, 403)*.

²⁷ GOETHE. *op. cit.*, p.157-158.