

PATRICK MAROT

« LA THEOLOGIE S'INSTALLE ET LA FOI S'EN VA » : SITUATION PARADOXALE DU SURREALISME APRES LA SECONDE GUERRE MONDIALE SELON JULIEN GRACQ

ABSTRACT: A privileged witness to Surrealism after 1945 and a close friend of André Breton, Julien Gracq casts an eye on the movement's history and nature that was as penetrating as it was distinctive. If, in his view, the reasons for what he regarded as its exhaustion after the war lay in the obsolescence of its culture of scandal and in its technical and political excesses, they were also rooted in its profound absorption into the century's imagination, beyond the limits of the movement's theoretical coherence. Yet although Surrealism—an essentially libertarian movement—did indeed constitute a break in literary history, Gracq believes it must above all be understood in terms of its filiations, particularly with German Romanticism and with Lautréamont. Beyond that, in its beginnings it appears as a searing manifestation of the sacred, understood in all its ambivalence, and as a recourse in an era that had scaled back the ambitions of literature and lost its sense of the absolute.

KEYWORDS: André Breton; Dadaism; Jean-Paul Sartre; Jules Monnerot; Julien Gracq.

Si Julien Gracq a toujours volontiers manifesté son attachement au surréalisme, il l'a fait depuis une double position de proximité et de distance. Rappelons qu'il a refusé d'entrer dans le mouvement comme le lui a proposé André Breton après la publication en 1938 d'*Au château d'Argol*, mais qu'en même temps ce dernier l'a présenté, dans une conférence de 1942 à l'université de Yale, comme celui grâce auquel le surréalisme, se retournant réflexivement sur lui-même, entrait dans une nouvelle phase de son histoire.¹

¹ Voir Breton 1942. Notons que ce jugement manifeste de la part de Breton, très sévère avec le genre du roman dans le *Manifeste du surréalisme*, une évolution de sa pensée. Voir sur ce point Chénieux-Gendron [1983] 2014. J. Chénieux consacre plusieurs études spécifiques aux premiers romans de Gracq.

Lié à Breton par une amitié sans éclipse (le fait est plutôt rare)², il dit lui-même dans ses entretiens avoir pris du surréalisme ce qui pouvait le nourrir au début de son activité d'écriture, puis s'en être assez rapidement éloigné pour suivre sa route propre.³ Son point de vue est donc celui du témoin extérieur, à la fois partiel et partial, d'une aventure dont il n'a connu personnellement que le déclin, et qui l'a surtout fasciné à travers quelques œuvres des débuts : *Nadja*, *Le Paysan de Paris*, *Les Pas perdus*, *Le Libertinage*, les collages de Max Ernst et certains poèmes d'Éluard, sachant qu'il connaît par ailleurs parfaitement l'histoire de ce mouvement qui a peut-être valu à ses yeux davantage par son esprit que par ses réalisations, davantage par ce qu'il a promis que par ce qu'il a tenu.⁴

Le corpus de textes critiques que Gracq a consacrés au surréalisme est relativement consistant : un essai de 1947 intitulé *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, les longues conférences « Le surréalisme et la littérature contemporaine », prononcée en Belgique en 1949, et « Pourquoi la littérature respire mal », prononcée en 1965 à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm et reprise dans le recueil critique *Préférences* (1961), les articles consacrés à Lautréamont, au *Poisson soluble* de Breton et à *Henri d'Ofterdingen* de Novalis, également publiés dans le même recueil. Gracq a par ailleurs donné dans le numéro d'hommages consacré à Breton après la mort de celui-ci un article important intitulé « Plénierement » (1967). À cela il convient d'ajouter la préface écrite en 1975 au roman de Stanislas Rodanski *La Victoire à l'ombre des ailes*, la préface que Gracq a donnée en 1979 au *Journal de l'analogiste* de son amie Suzanne Lilar, et le texte « La beauté convulsive » qui a préfacé le catalogue de l'exposition consacrée en 1991 à André Breton par le Centre Georges Pompidou de Beaubourg. Signalons enfin sans rentrer dans le détail un certain nombre de passages au fil des entretiens accordés par l'écrivain.

J'envisagerai d'abord l'examen par Gracq de ce qui reste du surréalisme dans les deux décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale ; puis ce qu'il considère comme faisant l'importance historique du mouvement ; ensuite la reconfiguration de l'histoire littéraire que celui-ci permet à ses yeux de proposer ; enfin ce en quoi le surréalisme relève fondamentalement d'un paradigme religieux, et en quoi il peut constituer un recours au-delà du moment qui a été le sien.

² La correspondance croisée de Breton et de Gracq est déposée à Paris, au fonds Jacques Doucet.

³ Voir Gracq 1995, 1243. Sur les rapports de Gracq avec le surréalisme, voir Grossman 1980 (on peut juger ce travail de thèse trop orienté dans le sens d'une proximité de Gracq avec le surréalisme). Voir aussi Marot 1993, 133-140.

⁴ Voir Gracq 1995, 1241-1242.

Les raisons d'un succès et d'un épuisement

« Le surréalisme n'a plus rien à dire », affirmait péremptoirement Sartre dans son fameux article « Situation de l'écrivain en 1947 ».⁵ Deux ans plus tard la conférence de Gracq *Le surréalisme et la littérature contemporaine* prend à son tour acte de l'épuisement du mouvement.⁶ La question se pose rétrospectivement pour son auteur de ce qu'a pu être l'importance historique de celui-ci, de ce en quoi il a pu à la fois signifier son époque et s'opposer à elle, de ce qu'il y a en fait derrière cette évidence apparente qu'est l'avant-gardisme du surréalisme. Une première interrogation porte d'abord sur ce qui a permis à quelques artistes avant-gardistes parisiens de susciter une dynamique poétique et artistique dont la portée, en deux décennies, est devenue mondiale. La cause première en a clairement été, aux yeux du Gracq de 1947 comme après, la personnalité proprement magnétique d'André Breton qui fut « celui qui "tient tous les fils" dans sa main » (Gracq 1989, 406). Il fut celui qui sut sentir la dynamique inconsciente qui portait son époque :

Dans la complexité envahissante du milieu social moderne, où nulle perspective ne semble plus ouvrir à hauteur d'homme, où l'être se sent perdu au centre du jeu des forces naturelles en liberté, [...] aujourd'hui une "aura" autour de certains êtres – riches, certes, beaucoup de ce qu'on leur prête – tend à signaler ceux qui plus que d'autres semblent en *prise directe* sur les forces d'agitation non intégrées à la conscience du milieu social qu'elles meuvent déjà. (Gracq 1989, 406)

Le surréalisme appartient à son temps⁷, comme l'historien qu'est Gracq le rappelle volontiers : son imaginaire est celui, collectif, de la révolution électrique puis relativiste qui modélise les figures dominantes de sa poétique : celles de l'arc électrique, du court-circuit et de la rencontre aléatoire (Gracq 1995, 1154) ; son esthétique privilégie, en accord avec les avant-gardes de son temps, les arts de l'instantané – en l'occurrence dans le primat accordé à l'image poétique ou picturale, au détriment de ces arts de la durée que sont la littérature narrative ou la musique. Il appartient de même à une époque où l'on croyait à ce que Lyotard appelle des « grands récits » (1979) : c'est l'« âge des illusions », dit l'auteur dans son entretien avec Jean Carrière, où l'on pensait que la poésie avançait par ruptures et révolutions successives – logique du progrès propre à l'imaginaire des avant-gardes, par quoi le surréalisme s'inscrit dans la continuité des mythologies du second XIX^e siècle avec lequel il tenait tant à rompre (Gracq 1995, 1243).

Cet avant-gardisme même, aux yeux du Gracq des années Soixante, fait déjà partie de ce qui tire certains aspects du surréalisme du côté de l'obsolescence. Dans sa conférence

⁵ Voir Sartre 1964, 219-239, cit. in Gracq 1989, 1024.

⁶ Voir Gracq 1989, 1009-1034.

⁷ C'est la perspective retenue par l'ouvrage de Murat (2013). Voir aussi Perrin (2025). Sur les engagements de Gracq dans les débats de son temps, voir Nagai, 177-204, in Marot (1998) ; Perrin (2009).

de 1949, l'écrivain insiste sur ce qu'a d'impossible, après la Seconde Guerre mondiale, le « style de vie qu'avait apporté le surréalisme des années héroïques » (Gracq 1989, 1027), et en particulier la pratique des tapages et des scandales. Cette pratique se justifiait, analyse auteur, de ce qu'elle visait à provoquer « des secousses brutales qu'une armature sociale encore rigide à cette époque, pouvait transmettre et propager plus loin qu'ailleurs » (1027). Ce temps n'est plus à la fin des années Quarante, et « l'effet obtenu aujourd'hui serait à peu près celui d'une bombe explosant dans un marécage » pour un public « rompu dans une avalanche d'événements qui le broient et le dépassent », et qui « admet tout avec le libéralisme avachi d'un estomac de ruminants » (Gracq 1989, 1027). Le scandale n'a de sens, explique encore le conférencier, que dans une société aux valeurs stables – société qui a volé en éclats un quart de siècle après le premier *Manifeste*, ayant connu depuis « Hitler et la bombe atomique, Hiroshima et Buchenwald, et bien d'autres scandales pour l'esprit » (*Ibidem*). Et de conclure ce point sur un constat de nihilisme généralisé de l'après-guerre qui rend bien dérisoire les “picotements inoffensifs” des scandales surréalistes : « Le scandale pour le scandale, dans une société qui ne croit plus à rien, qui n'est plus assurée ni de ses bases ni de sa morale, est en 1949 une valeur qui n'a plus cours » (*Ibidem*). En somme la situation s'est à cet égard comme renversée – la culture surréaliste du tapage apparaissant rétrospectivement, dans un monde qui ne croit plus à rien, comme le succédané dépassé d'un idéalisme puéril et bon enfant. Gracq ajoute un second motif de l'obsolescence du surréalisme, ou plutôt de l'occurrence de l'épuisement de sa vertu régénératrice pour la littérature et pour les arts : il s'agit de la récupération officielle du mouvement, qui relève pour lui en particulier d'une véritable ironie de l'histoire :

[...] ce mouvement qui s'est voulu une gifle perpétuelle à tout ce qui a fait carrière et profession de sérieux, a obtenu finalement une espèce de consécration ; il est devenu un bien national et presque officiel, mieux encore : un article d'exportation appréciable dont l'Amérique en particulier se montre friande, et que les services culturels français diffusent maintenant avec gravité. (Gracq 1989, 1026)

C'est désormais le temps de l'embaumement et du fleurissement des tombes pour ce qui est devenu une école historiquement marquée et désormais dépourvue de toute capacité de subversion.

Un dernier motif avancé par Gracq quant à l'obsolescence du surréalisme est ce qu'il considère comme la dérive technique des continuateurs du mouvement au lendemain de la guerre, en quoi le conférencier de 1949 voit « des tentatives non pas neuves, mais très exactement rétrogrades » (Gracq 1989, 1028) de refaire à contretemps une révolution qui avait en réalité avorté. Les exemples qu'il donne à cet égard sans aménité sont le théâtre de Henri Pichette et le courant lettriste autour d'Isidore Isou. Cette dérive technique constitue en fait aux yeux de Gracq (comme, dit-il, à ceux de Breton lui-

même)⁸ la négation même de l'esprit du surréalisme, dans la mesure où la technique tend par définition à figer là où le mouvement se définissait essentiellement comme cet art de l'irruption, de l'instantané et de l'imprévisible qu'emblématise à ses yeux la poésie et la figure même de Breton (Gracq 1989, 399-400 ; 1967). La technique constitue à cet égard non seulement une structure rigide, mais aussi un corps étranger qui ne peut que subvertir et aliéner l'identité propre du surréalisme telle que l'essentialise Gracq. C'est en des termes analogues qu'il a pu décrire de manière récurrente le tournant politique de 1925, fortement perceptible à l'abîme qui sépare, selon la préface de *La Victoire à l'ombre des ailes*, le *Manifeste* de 1924 et le *Second manifeste*, qui est « obsidional », « appel non déguisé à l'activisme et à la violence » (Gracq 1995, 1116). Ce virage politique est analysé par Gracq comme la résultante d'une contradiction à la fois inévitable et délétère qui s'est imposée au surréalisme dès lors qu'il a tendu à dépasser le stade groupusculaire qui était le sien au commencement : contradiction entre d'une part le besoin de trouver une assise sociologique à gauche – assise naturelle en somme pour un mouvement qui se vivait comme une révolution, et d'autre part la modalité contrainte de cet élargissement qui, se heurtant à une « fin de non-recevoir », passait par les fourches caudines du Parti Communiste Français – ce qui correspondait selon Gracq à une externalisation artificielle de la dynamique révolutionnaire propre au surréalisme : « La recherche se poursuit, ... mais toute exploration se double désormais d'une activité de justification incessante, toujours encombrante et parfois paralysante... » (1118). Et de citer à l'appui certaines pages des *Vases communicants*. L'allégeance, même « du bout des lèvres », à une doctrine et une organisation externes aurait ainsi amené à « plus ou moins s'autocensurer » un mouvement d'« essence tout à fait libertaire » : « La démarche surréaliste, écrit Gracq, ne garde plus tout à fait, dès 1925, la même liberté insolente » (*Ibidem*).

Une cohérence problématique

Que reste-t-il du surréalisme après sa disparition comme mouvement actif et dominant ? Gracq reprend à plusieurs reprises cette question qu'il pose deux ans seulement après l'écriture de l'essai aussi magistral qu'enthousiaste qu'il a consacré en 1947 à Breton – une question sur laquelle il a toujours volontiers accepté de revenir tant elle lui paraît cruciale pour comprendre – au moins en France – la littérature du second XX^e siècle, et au-delà le sens même de l'activité littéraire telle qu'il l'entend. Interrogé en 1986 pour les Éditions de la Manufacture par Jean Carrière qui lui demande en quoi le surréalisme a « réussi », Gracq répond que la question n'a pas de « sens appréciable » :

⁸ Voir Breton 1952, 176 sq. cité in Gracq 1995, 1119.

« Il est passé dans le sang d'une époque, avec toutes les transfusions, tout le métabolisme imprévisible qu'implique une telle mise en circulation. Les grands mouvements, ceux qui comptent sont ceux qui se *perdent*, comme l'eau d'un oued dans les sables, qui disparaît à la vue, mais continue à irriguer souterrainement » (Gracq 1995, 1243). Le propos rejoint celui de la conférence *Le surréalisme et la littérature contemporaine*, prononcée près de quarante ans plus tôt alors même que le mouvement subsistait encore et que Breton était en vie : « Le succès du surréalisme ... est dans une aptitude rarement atteinte par d'autres mouvements à la dissémination à distance, à la dilution jusque dans des eaux étrangères et lointaines, à la dissémination à distance » (Gracq 1989, 1010). Déjà galvaudé comme l'indique son succès comme adjectif mis à toutes les sauces au détriment du substantif, le surréalisme apparaîtrait en somme sur le mode de la présence-absence, d'un universel culturel devenu une sorte d'impensé, ainsi que l'analysait Maurice Blanchot dans un article de 1945 que reprend Gracq : « Personne n'appartient plus à ce mouvement et tout le monde sent bien qu'il aurait pu en faire partie. [...] Le surréalisme est partout. C'est un fantôme, une brillante hantise littéraire. À son tour, métamorphose méritée, il est devenu surréel » (Gracq 1980, 1010).⁹ Gracq comme Blanchot prennent donc acte d'une double invisibilisation : comme mouvement, après quelque vingt ans au-devant de la scène littéraire et artistique, puis rapidement comme bien commun banalisé appartenant à l'imaginaire collectif. Incorrigible géographe, Gracq résume ainsi ce paradoxe dans sa conférence de 1949 : « Je dirais volontiers que l'alluvion surréaliste, avec sa grande densité poétique, a *coulé à fond*, très vite, dans le subconscient de l'époque, et que ce qui en émerge et s'expose à la vue directe n'est qu'une faible partie de ce qui reste immergé et qui leste invisiblement une littérature qui refuse de s'en reconnaître tributaire » (Gracq 1989, 1023).

Cette extrême plasticité du surréalisme, paradoxale pour un mouvement si « hérissé » (le mot est de Gracq) contre toute tentative de récupération, tient pour le conférencier de 1949 à ce qu'on peut qualifier comme une double incohérence constitutive. D'une part « le surréalisme, et là résidera en grande partie son ambiguïté déconcertante et apparente, est un *système d'idées* qui s'est accommodé tant bien que mal d'un *style de vie* qui lui préexistait, qui n'était que très vaguement taillé à sa mesure, et qui était le legs du dadaïsme » (Gracq 1989, 1013). Discordance du fond et de la forme en quelque sorte, à laquelle aurait succédé la discordance entre ce même « système d'idées » et l'engagement auprès du Parti Communiste Français. D'autre part, Gracq lie cette plasticité qui a permis la dilution et les métamorphoses du surréalisme à son absence d'assise théorique sérieuse malgré les efforts réitérés de Breton, auxquels il n'a jamais prêté un grand crédit. Il reprend à cet égard l'expression de « fourre-tout théorique » utilisée par son ami Jules

⁹ Voir Blanchot 1945, 94. Blanchot avait donné un article aussi bref que décisif sur *Au Château d'Argol*, 1947. « Grève désolée, obscur malaise », in *Cahiers de la Pléiade*, n° 2.

Monnerot (1945, 44), sociologue antillais qui fut un des fondateurs du Collège de sociologie aux côtés de Bataille, de Caillois et de Leiris : un « fourre-tout » où Freud cohabite avec Théodore Flournoy, Charles Fourier avec Lénine, l'inavoué Bergson (référence cryptique du mouvement selon Gracq 1989, 497-499) avec le revendiqué Marx, l'inavoué Nietzsche avec le revendiqué Hegel, etc. Gracq refuse à cet égard dans son essai sur Breton de parler de « syncrétisme », qui ne rend pas compte à ses yeux de la logique qui fonde une telle disparate théorique : « Bien plutôt que de “fondre des éléments qui hurlent d'être rapprochés” en une sorte d'éclectisme qui sent le marécage, Breton a entendu maintenir exaspéré le “hurlement” constant à ses oreilles comme la composante nécessaire d' “éréthisme continu” sans laquelle un pli intime lui interdit sans doute de se sentir vivre » (Gracq 1989, 443-444). Dans le recueil posthume de fragments *Nœuds de vie*, Gracq présente comme caractérisant plus essentiellement le mouvement son caractère foncièrement anti-théorique et anti-intellectualiste, en opposition et en complémentarité avec ce qu'il appelle, chez Paul Valéry dont il rappelle volontiers qu'il fut le mentor de Breton, « la réduction au type et à la détection du mécanisé » (Gracq 2021, 126). La recherche d'une armature intellectuelle a même constitué aux yeux de l'auteur une bascule entre l'effervescence et la fraîcheur inventive des débuts (avant 1925) et un tournant vers une forme involontaire de mécanisation : le surréalisme serait alors « marqué à l'excès par quelques *must* intouchables, qui sont aujourd'hui ses taches de vieillesse les plus apparentes (la “révolution”, le freudisme, etc.), et par une technique de l'insolite qui reposait d'abord sur la collision » (Gracq 2021, 79).

Si le surréalisme selon Gracq s'est affaibli de rechercher une armature exogène, c'est que le fondement théorique était à chercher au dedans – dans ce qu'Edgar Poe appelait le « principe poétique » (Gracq 1995, 1136 et note). C'est à la poétesse belge Suzanne Lilar que reviendrait selon Gracq la détermination la plus convaincante de celui-ci ainsi que le développe la préface de 1979 au *Journal de l'analyste*. L'ouvrage de Suzanne Lilar, à la fois journal poétique et essai, apparaît à cet égard aux yeux du préfacier comme un révélateur de ce que serait *in nuce* le surréalisme, en quelque sorte son « site » le plus intime par quoi il échapperait aux aléas du temps et de l'histoire. De cet éclairage focal il retient trois traits qu'il considère comme particulièrement spécifiants : d'une part le caractère foncièrement pratique de l'activité surréaliste (Gracq répète volontiers la mise en garde de Breton : « Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* [la poésie] ») (Gracq 1995, 1136). D'autre part cette authentique révolution poétique qui « a consisté à déconnecter la poésie du langage, à rendre à la poésie la liberté d'apparaître sous son vrai nom partout où il lui plaît, non seulement dans les arts, en dehors de la littérature, mais dans tous les domaines de la vie » (*ibid.*). Enfin, plus significatif encore peut-être est-ce que Suzanne Lilar telle que la lit Gracq révèle d'une poétique du « passage », qui

est le moment où « l'apparence secrètement minée [d'une image] vacille et bascule dans une tout autre image, créant par-là cet émoi un peu désorientant qui est le propre de la poésie » (Gracq 1995, 1137) : poétique de l'émoi plus que de l'émotion – ce point me paraît important ; poétique de l'entre-deux, de ce qui se tient à la crête de l'instant entre un avant et un après ; émoi qui est défini par Breton dans *L'Amour fou* à travers cette « sensation d'aigrette de vent aux tempes » (Breton 1992, 678) que Gracq se plaît volontiers à citer. Là se définit un nouveau genre de beauté que précise la préface de l'exposition *La beauté convulsive* : relevant non plus de l'idéal comme elle l'était encore avec Baudelaire, mais de la « vertu », c'est-à-dire « porteuse de forces, de connivence avec les influx cachés qui innervent ce monde » (Gracq 1995, 1155). L'enjeu de l'art et de la littérature se déplace alors d'une fonction esthétique devenue secondaire à une fonction sociale et anthropologique – déplacement majeur qui atteste la primauté nouvelle d'un paradigme du collectif. C'est ce dont rend compte la notion de « magie » dont Gracq reprend la caractérisation à la nouvelle sociologie française d'Hubert et Mauss et qui, dans la phrase de Breton en particulier, opérerait une interconnexion intime entre « l'armature de la langue » et celle du monde, et qui, se faisant « bonne conductrice », restaurerait un pouvoir perdu du langage sur les choses (Cfr. Hubert, Mauss 1904).

Le surréalisme dans l'histoire littéraire

Que les surréalistes aient rejeté toute idée d'une mise en perspective historique (pour Breton, « l'histoire tombait au-dehors comme la neige », écrit Gracq dans *En lisant en écrivant* 1995, 730), cela ne distingue guère pour l'historien le mouvement du courant intellectuel dominant des lendemains de la Première Guerre mondiale, marquée par le bergsonisme et commun par exemple à Proust, Claudel, Gide ou Valéry. Ce qui le distingue en revanche est sa fureur à rejeter toute patrimonialisation d'un héritage et, à l'instar de Dada dont il est plus proche que Gracq ne veut bien le dire, à faire table rase du passé. Le surréalisme est ainsi, rappelle la conférence de 1949, le premier mouvement littéraire à compter dans ses rangs une majorité d'écrivains à ne pas être passés par les humanités classiques et à faire ainsi basculer dans un demi-néant vingt-cinq siècles de culture. Cela confère me semble-t-il une profondeur de champ considérable à l'opposition, proposée par le préfacier de *La Beauté convulsive* comme « les deux modes d'action majeure de l'art sur la sensibilité » (Gracq 1995, 1154), entre une poétique du « saisissement » dont le surréalisme aurait été l'instigateur privilégié à l'époque moderne et une poétique de l'« imprégnation » qui caractériserait ses prédécesseurs. En cela aux yeux de Gracq, il fait pleinement époque et à certains égards *fait* culturellement son époque et celles qui ont suivi. Dans le domaine plus spécifique de la poésie, il a contribué

plus que toute autre expression artistique à déconnecter « formellement » celle-ci du langage, ainsi que le précise en 1978 l'auteur dans sa « Réponse à une question sur la poésie » (Gracq 1995, 1174) – question demandant en substance pourquoi on manque de poètes aujourd'hui.

Si la raison en est pour lui, justement, cet effacement partiel de ce lieu naturel de la poésie qu'était jusqu'alors le langage, elle réside aussi dans un changement majeur quant au statut de l'altérité en littérature : non plus « le monde naturel » comme c'était le cas à l'époque romantique, mais désormais un univers social devenu opaque. Or le surréalisme pour Gracq est à cet égard la dernière manifestation de cet ancien statut de l'altérité. Cette bascule dans le statut de l'altérité est une raison majeure de la perte progressive de terrain de la poésie au lendemain de la Seconde guerre mondiale ; elle est ce qui fait du surréalisme une forme de terminus, comme Gracq l'a dit de Proust sur un autre plan (Gracq 1995, 621 sq.), en ce qu'il constitue le dernier mouvement à conférer à la poésie une place centrale, et corrélativement – de manière paradoxale pour un courant qui entendait détruire la littérature – le dernier à attester l'éminence symbolique de cette dernière dans le monde moderne.

Gracq analyse cette ultime affirmation de la souveraineté de la poésie dans le bref texte qu'il a donné à Marc Eigeldinger pour son *André Breton. Essais et témoignages* publié en 1953 à la Baconnière, texte intitulé « Spectre du poisson soluble ». Il précise en quoi le surréalisme opérait une rupture profonde dans l'histoire de la poésie en renversant la stratégie de coupure linguistique du poème par rapport à ses objets, stratégie inaugurée par Baudelaire et portée à son achèvement par Mallarmé et Valéry. Il s'agirait désormais d'effectuer dans le poème une réflexion réciproque du regard et de l'objet : le poème, écrit-il, « perd son opacité construite et détachée, et se réduit à la conjonction d'un élément, qui baigne universellement les consciences, et d'un regard [...] » – par quoi « le poème redevient soluble dans la poésie » (Gracq 1989, 905). En d'autres termes encore, l'impersonnalité énonciative conquise par les poètes dans la seconde moitié du XIX^e siècle au prix de cet exil du monde s'opérerait à nouveau frais par l'abouchement du poème avec un inconscient collectif qui livre d'un même geste unificateur le monde extérieur et le monde intérieur.

Or ce renouvellement de fond du statut du poète et de celui de la poésie, selon Gracq, n'est pas allé sans susciter une situation paradoxale dans la production poétique de l'après-guerre : le raz-de-marée attendu par la révélation de l'automatisme a débouché sur une « postérité décevante et cloîtrée [qui] est à n'en pas douter celle même du surréalisme » (Gracq 1989, 906). Celui-ci, selon le même texte, serait le responsable involontaire d'une double dérive « impliquée dans quelque flottement de la position initiale » (907). D'une part le « pari héroïque » de l'automatisme dans le *Manifeste* de 1924 s'appuyait sur la promotion d'une *recette* pour atteindre « une authenticité totale

pour la production poétique » par-delà « la monnaie de singe de la littérature qui circule » (*Ibidem*). Or cette ouverture destinée à ce qu'à l'instar de Desnos chacun « *parle pour tous du fond de la nuit* » s'est progressivement muée, estime Gracq, en une multitude de territoires poétiques sans communication entre eux où « chaque talent individuel se retranche sur ses terres à l'abri du slogan à tout faire de l'authenticité » (Gracq 1989, 905). Cette multiplicité des recherches techniques d'une *recette* ferait par là-même de la lecture de la poésie « un tourisme privilégié et dispendieux qui exige des *guides* » (*Ibidem*). L'immersion dans la grande mer commune de l'inconscient aurait donc finalement débouché, en une nouvelle ironie de l'histoire, sur une atomisation en individualités fermées et jalouses, et fait avorter le grand projet d'un dépassement de cette culture du moi qui avait été si prégnante de part et d'autre de la Première Guerre mondiale. Si cette contraction individualiste tardive constitue de ce point de vue pour Gracq une régression au regard de l'ambition anthropologique de l'esthétique surréaliste d'avant-guerre, elle permet aussi a contrario de mesurer ce qui a fait la force singulière du mouvement comme l'écrivain le déclare sans ambages à Jean Carrière : « Il y a eu, après le surréalisme, des "mouvements" intéressants, il n'y en a guère eu, à mon sens, de fertilisants » (Gracq 1995, 1242).

Le surréalisme tel que le considère rétrospectivement Gracq s'inscrit dans une histoire longue : plutôt que le paradigme de la rupture auquel souscrivait le mouvement et qui est volontiers mis en avant par la critique, l'auteur de *Préférences* privilégie celui de la continuité et de l'héritage. Si « une filiation sans rupture », dit-il dans « Le surréalisme et la littérature contemporaine », unit le dadaïsme au surréalisme, notamment à travers la revendication des mêmes « grands ancêtres » (Vaché, Cravan, Rigaud, tous sacralisés par le suicide), la mise en perspective historique qu'il propose est celle d'une antithèse poussés presque jusqu'à la caricature : « En fait le surréalisme succède au dadaïsme en 1922 comme une phase constructive à une phase destructive » (Gracq 1989, 1013), et en somme comme l'ordre succède au désordre. Cette opération de dissociation, accomplie en particulier dans sa préface de 1967 à la réédition de *Henri d'Ofterdingen* de Novalis, lui permet de faire bifurquer l'ascendance du mouvement vers le romantisme allemand, qu'il oppose à son tour fortement, comme il est de mode pour les intellectuels de sa génération, au romantisme français.¹⁰ Il s'agit pour les deux mouvements d'un moment prophétique où « il y va de tout », c'est-à-dire de « la récupération sans délai de l'âge d'or » (Gracq 1989, 985-986) ; de la conviction déjà énoncée par Novalis que le « le métier d'écrivain est une activité secondaire » et que la poésie est avant tout une « pratique » qui transcende le langage et comme telle vise le « réel absolu » (986). Des

¹⁰ « C'est la reprise à son propre compte, à plus d'un siècle de distance, par le surréalisme des visées majeures du romantisme allemand, qui nous fait toucher du doigt à quel point le romantisme français ... s'est payé de sa menue monnaie ... » (Gracq 1989, 985-986).

phrases, souligne Gracq, comme « Le monde se fera rêve, le rêve se fera monde », ou « L'amour est le point final de l'histoire du monde » pourraient être reprise telles quelles par Breton. Le surréalisme est en l'occurrence largement envisagé comme une « réplique » de cette « révolution édénique » (987). Le même texte souligne cependant ce qui distingue les deux mouvements, nuancé par là-même fortement ce qu'impliquait le terme de « réplique ». Le romantisme allemand aurait ignoré, selon Gracq qui s'appuie essentiellement sur les analyses de Ricarda Huch (1933) et d'Albert Béguin (1937), le tragique de l'histoire.¹¹ Or les surréalistes étaient conscients, précise l'auteur qui reprend à cet égard, me semble-t-il, les propos de Béguin dans son *Cahier du Sud* consacré en 1949 au romantisme allemand, de ce que l'angélisme d'un Novalis, à vouloir concilier les contraires, « déversait sur le monde, en même temps qu'un flot de poésie, le contenu d'une redoutable boîte de Pandore » (Gracq 1989, 997) ouvrant à toutes les compromissions. « La différence fondamentale entre le mouvement d'Iéna et le surréalisme, écrit Gracq, tient pour une part dans la reconnaissance angoissée [...] de certaines *structures dures* que le monde oppose à la volonté de libération de l'homme : la sexualité, la fatalité de l'histoire, la "bataille d'hommes" [...] » (Gracq 1989, 996). Ce qui sépare le Paris de 1925 et l'Iéna de 1798, ce n'est nullement une conception neuve de la poésie et de son rôle, ce n'est pas Rimbaud, ce n'est pas Maldoror : « c'est Sade, Freud, c'est Lénine, c'est le problème posé du suicide, c'est l'humour nihiliste de Vaché, qui est toujours *collision*, aussi éloigné que possible de l'ironie romantique [...] » (*Ibidem*).

La préface que Julien Gracq a donnée pour l'édition de 1947 des *Œuvres Complètes* de Lautréamont, texte intitulé « Lautréamont toujours » et repris dans *Préférences*, se propose d'inscrire le mouvement surréaliste dans une perspective historique encore élargie. L'auteur comble en particulier l'intervalle séculaire entre le romantisme allemand et le surréalisme avec un intercesseur de premier plan : Lautréamont, qu'il qualifie de « grand dérailleur de la littérature moderne » (Gracq 1989, 882) : terroriste des lettres, en somme, propre à renvoyer d'un coup au magasin des antiquités tous les auteurs, de Boileau à Valéry, qui s'efforcent de réglementer et de rationaliser le champ littéraire.¹² Le texte dresse à cette occasion un véritable tableau de l'histoire littéraire française, où celle-ci apparaît « soumise à un rythme régulier de pulsation », et où « à une diastole euphorique succède presque toujours typiquement une systole anxieuse » (Gracq 1989, 884) : diastole de la Renaissance et de l'Encyclopédie, systole du « XVII^e siècle de Port-

¹¹ Cfr. Béguin 1993 [1937] ; Huch 1933.

¹² Un autre intercesseur de premier plan est Rimbaud, dont le texte « Un centenaire intimidant », également repris dans *Préférences*, décrit la poésie en des termes analogues à ceux dont il use pour qualifier la poésie surréaliste : « solaire, torride, turgescence, baignée dans l'ozone, identifiable à son crépitemment sec et continu, sa déchirure bleu éclair d'arc voltaïque » (Gracq 1989, 928-929). Sur le regard de Gracq sur Rimbaud, voir Vignes Sylvie, 129-151, in Marot 2004.

Royal, de Fénelon et de Madame Guyon » et du « XIX^e siècle du faux romantisme français » (885). Les mouvements de systole sont ceux que domine le rationalisme, allié d'une « bourgeoisie marchande » (884) soucieuse d'ordre et de comptabilité, mais la répression qui s'exerce alors sur les élans de la poésie comme sur les poussées irrationnelles ne peut rendre, explique Gracq, que plus violente l'irruption de ces dernières. Cagliostro, Sade, Lautréamont, la bombe atomique même seraient quelques noms de ces explosions de « forces obscures », de ses expressions d'un retour du refoulé aux conséquences libératrices ou dramatiques. Le raisonnement de l'auteur combine en l'occurrence dans ce texte une « analyse marxiste dont la légitimité n'est pas à mettre en question » (*Ibidem*) et une analyse freudienne. Mais entre les structures de « l'histoire profonde » léguée par Marx et les poussées de l'inconscient, le préfacier tente de faire un pont et d'expliquer que les révolutionnaires, rationalistes impénitents, n'ont pas suffisamment compris l'apport qui pouvait être celui de l'irrationnel et « l'avantage qu'il y avait à mettre de son côté les *forces obscures* » (887). Cette opération appelle la mobilisation de ce que Gracq désigne comme « un des mythes les plus puissants et les plus rarement avoués de notre époque, celui de l'ange exterminateur » (900). Il confère à cet égard une place éminente aux figures de Robespierre et de Saint-Just, qui seuls ont tenté de jouer ce qu'il appelle le « grand jeu », et de déployer dans leur intégralité les ressources potentielles de l'homme :

Ce qui donne à la figure de Robespierre ce rayonnement sans égal, c'est qu'il a été le seul à comprendre la nécessité [du grand jeu], à vouloir par un coup de barre d'une hardiesse inégalée "récrire ou bien" ce que des siècles de luttes terribles avait écrit au mal ... Robespierre a voulu que dans la Révolution qu'il rêvait, pût entrer l'homme *complet*, avec armes et bagages, qu'il pût s'y accroître et s'y développer dans tous les sens. (Gracq 1989, 887)

L'apanage de ces prophètes de l'homme complet est la pureté et la beauté – celle, morale, de Robespierre, celle de Saint-Just à la « beauté surnaturelle » (900), celle de Novalis – également aussi pur que beau, celle des juvéniles poseurs de bombes russes sortant en 1907 de « quelques phalanstères édéniques », celle de Lautréamont enfin dont on ne connaît pas le visage mais qu'on ne peut imaginer, écrit l'auteur, que sous les traits d'un « dynamiteur archangélique » (901). Le surréalisme à ses débuts s'inscrit selon Gracq, qui me semble à cet égard plus proche de Hegel que de Marx et plus proche de l'idéalisme romantique d'Iéna que du matérialisme dialectique, dans la lignée de cette alliance entre la pureté révolutionnaire et l'attention aux forces obscures qui seule peut réaliser selon lui l'homme complet et tendre vers l'esprit absolu. C'est donc clairement dans le sens d'une poétique du sublime et d'une politique du sublime qu'il pense et entend sauver la dimension révolutionnaire du mouvement, et non comme on l'a vu dans la soumission à un parti rationaliste et dogmatique.

Le religieux et le sacré

Ce qui a fasciné Gracq dans le surréalisme, c'est aussi ce par quoi il s'est révélé à la fois comme l'expression la plus forte du sacré à l'époque moderne, et comme la naissance de ce qui ressemblerait fort à une nouvelle religion. Si ces deux aspects sont liés, ils constituent en fait pour lui une polarisation ambivalente du phénomène surréaliste. Précisons que Gracq lui-même n'est en rien un esprit religieux, et rappelons bien entendu que l'hostilité à la religion, et au premier chef à la religion chrétienne, fait partie des fondamentaux indiscutés de la grande majorité des surréalistes. À la dimension institutionnelle du religieux, dogmes et desservants, qui fait l'objet d'une détestation générale, Gracq oppose le religieux en tant que quête d'une révélation ultime qui appartiendrait à l'esprit plus qu'à la raison, quête d'un absolu vécu comme une expérience brûlante. Il reprend à cet égard volontiers la thèse de son ami Jules Monnerot¹³ dans son ouvrage *La Poésie moderne et le sacré*. L'essai consacré à André Breton insiste sur ce qui a été à l'origine du mouvement : une « parole proférée » (Gracq 1989, 404) qui résonne dans une période de lucidité glacée, une « soif [moins de vérité] que de révélation », qui font que « le monde spirituel... se remagnétise » (406). Les surréalistes des débuts sont à plusieurs reprises décrits par Gracq comme une micro-société d'« adeptes », un *Bund* (au sens que donnaient à ce terme les romantiques allemands), qui fournissait à ses membres « une doctrine – une mystique – des rites sommaires – un lien d'« âme » (420), une mythologie et un index, et qui désignait « le lieu et la formule » avec « la vigueur hallucinatoire d'une terre promise » (414). L'auteur de l'essai fait ainsi de Breton un « Saint-Paul du surréalisme », de sa parole une « prédication » faisant des « convertis », et du mouvement qui l'animait « le souffle le plus évangélique qui ait traversé la poésie française » (413). Reprenant Monnerot qui affirme contre Breton lui-même que « la transcendance hante le surréalisme » dans un monde qu'il décrit comme post-chrétien¹⁴, Gracq emboîte le pas à l'anthropologue : « Toutes proportions gardées [...], c'est bien à l'état naissant d'une religion avortée que la haute période du surréalisme fait écho » (410). En cela il prend explicitement le contre-pied de Nadeau, qui aurait, affirme-t-il, censuré dans son histoire du mouvement cette dimension du sacré et du religieux (cfr. Nadeau 1945 ; Gracq 1989, 410). L'auteur propose ainsi des analogies entre certains habitués du café Certa, les romantiques illuminés d'Iéna et les premiers apôtres lancés sur les routes après Emmaüs, tous hantés par l'attente fiévreuse d'une révélation à caractère millénariste dont *Le Rivage des Syrtes* porte la trace.

¹³ Sur les rapports entre Gracq et Monnerot, voir Nagai Atsuko in Marot 2004, 175-198 ; 2018, 203-220.

¹⁴ Ce concept a été repris récemment par des philosophes tels que Marcel Gauchet (1985), ou Gianni Vattimo (2004).

La « terre promise », l'« âge d'or », pour autant, sont de ce monde pour les surréalistes comme pour Gracq lui-même¹⁵, et celui-ci prend soin par ailleurs de relativiser cette référence évangélique, en mettant en avant l'ambivalence de leur expérience du sacré. Au-delà d'un goût prononcé pour le blasphème et la profanation, le mouvement a manifesté comme on sait une fascination pour la violence et pour la mort. Par là il apparaît tendu entre ces deux polarités extrêmes du sacré qu'à la suite d'Henri Hubert et Marcel Mauss, le Collège de sociologie, dont Gracq connaissait bien les travaux à travers Monnerot, a qualifié de sacré « droit » et de « sacré gauche ».¹⁶ C'est ce dernier qu'à la marge du mouvement surréaliste valorisait en particulier Bataille, Gracq partageant en partie avec lui cette idée que seule la violence sacrée – celle, sublime, du « grand jeu » en l'occurrence – était susceptible de refonder une communauté que ne parvenait plus à souder le sacré « droit », et de restaurer le lien rompu entre éthique et esthétique.

Malgré l'obsolescence dont l'a frappé son culte du scandale, malgré sa faiblesse théorique et ses dérives, malgré l'absorption collective de son imaginaire, le surréalisme reste donc aux yeux de Gracq un recours. C'est ce qu'il explique dans sa conférence de 1949 à Anvers comme en 1960 devant un public de normaliens acquis à la littérature existentialiste et au « Nouveau roman ». Dans « Le surréalisme et la littérature contemporaine », l'auteur s'en prend avec violence au courant incarné par Sartre, Camus et Malraux. Il lui oppose le surréalisme en fonction du critère de la place faite à l'homme dans le monde actuel : «... jamais peut-être la figure de l'homme n'a été plus systématiquement rétrécie, plus soulignée son impuissance, plus approfondi son souci, que dans l'image que prétend nous fournir cette après-guerre, la plus défaitiste peut-être sur le front de combat des grandes revendications de l'homme, qui ait encore jamais vu le jour » (Gracq 1989, 1029). À cette image d'une guerre perdue par la littérature et singulièrement par la poésie, le surréalisme opposerait symétriquement celle d'une épopée poétique indéfectiblement conquérante et par là-même toujours actuelle : « En face de l'homme à terre, qui est le thème privilégié de la littérature d'aujourd'hui, le surréalisme dresse la figure de l'homme en *expansion*, triomphant un jour de la mort, triomphant du temps, faisant enfin de l'action la sœur même du rêve [...]. Au milieu d'une époque qui l'abdique, il est un acte de foi sans retour dans la puissance

¹⁵ Comme le montre par exemple, dans le second roman de l'écrivain, *Un Beau ténébreux* (1945), le discours du protagoniste Allan (Gracq 1989, 144-148).

¹⁶ L'opposition entre sacré droit et sacré gauche, introduite au tournant des XIX^e-XX^e siècles par Marcel Mauss et Henri Hubert sans les livraisons de *L'Année sociologique*, et reprise par Freud sous la formule devenue consacrée d'« ambiguïté du sacré » (Freud 1913), rend compte des liens entre le Mal, l'impur et l'expérience du sacré. Cette dimension a été reprise par Caillois (1939), et particulièrement développée, notamment dans le cadre des travaux du Collège de sociologie puis dans la revue *Acéphale*, par Georges Bataille (*Nietzsche, La Littérature et le Mal, L'Expérience intérieure*, etc.). Voir Marot 2018, 19-114.

inconditionnée de l'esprit » (1030-1031). Le constat d'épuisement de la littérature d'après-guerre, dont Gracq émet l'hypothèse qu'il serait le contrecoup de l'extraordinaire ambition du surréalisme, s'aggrave encore selon lui avec le Nouveau roman. Celui-ci perd jusqu'au sens de l'histoire et du tragique pour décrire un univers d'où l'homme même est absent, et où la sécession du langage et du monde organique est portée à son comble. Ce nouveau panthéon littéraire signe à ses yeux le déclin du statut de la littérature à une époque de « civilisation » globale et non plus de « culture » - pour reprendre une opposition spenglerienne proposée par la conférence de 1960 (Gracq 1989, 866).¹⁷ Le surréalisme, dans la continuité d'un Hölderlin, d'un Novalis, d'un Rimbaud ou d'un Jünger, constituerait alors un recours aussi exemplaire qu'inactuel : « À travers mille contradictions [...], il a eu cette vertu essentielle de revendiquer à tout instant l'expression de la totalité de l'homme [...], et il a su se maintenir au sein de cette contradiction [...] en maintenant à leur point extrême de tension les deux attitudes simultanées que ne cesse d'appeler ce monde fascinant et invivable où nous sommes : l'éblouissement et la fureur » (880-881).

BIBLIOGRAPHIE

- BÉGUIN, A. 1937. *L'Âme romantique et le rêve*. Marseille : Cahiers du Sud. Rééd. 1939, Paris : José Corti.
- BLANCHOT, M. 1945. "Quelques réflexions sur le surréalisme". *L'Arche*, 8, août 1945.
- BRETON, A. "Situation du surréalisme entre les deux guerres". VVV, t. II-III, New York.
- . 1952. « Entretien avec André Parinaud ». In *Entretiens*. Paris : Gallimard.
- CAILLOIS, R. 1939. *L'Homme et le sacré*. Paris : Gallimard.
- CHÉNIEUX-GENDRON, J. 1983. *Le Surréalisme et le roman*. Paris : L'Âge d'Homme. Rééd. augm. 2014. *Inventer le réel. Le Surréalisme et le roman (1922-1950)*. Paris : Champion.
- FREUD, S. 1913. *Totem et tabou*. Paris : Payot.
- GAUCHET, M. 1985. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard.
- Gracq, J. 1967. "Plénierement". *Nouvelle Revue Française*. Rééd. 2006. Paris : Fata Morgana.
- . 1989. « Novalis et *Henri d'Ofterdingen* ». In *Œuvres Complètes*, t. I. Éd. B. Boie. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1989. *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*. In *Œuvres Complètes*, t. I. Éd. B. Boie. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1989. « Le surréalisme et la littérature contemporaine ». In *Œuvres Complètes*, t. I. Éd. B. Boie. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1991. Préface de *La Beauté convulsive* (catalogue de l'exposition André Breton, Centre Pompidou). Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- . 1995. "Proust considéré comme terminus". *En lisant en écrivant*. In *Œuvres Complètes*, t. II. Éd. B. Boie et C. Douguin. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

¹⁷ Gracq se réfère à l'ouvrage d'Oswald Spengler *Le Déclin de l'occident* (1918-1922).

- . 1995. « Entretien avec Jean Carrière ». In *Œuvres Complètes*, t. II. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1995. « Préface à *La Victoire à l'ombre des ailes* de Stanislas Rodanski ». In *Œuvres Complètes*, t. II. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 1995. « Préface au *Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar ». In *Œuvres Complètes*, t. II. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- . 2021. *Nœuds de vie*. Paris : José Corti.
- MURAT, M. (eds.). 2013. *Gracq dans son siècle*. Paris : Classiques Garnier.
- GROSSMAN, S. 1980. *Julien Gracq et le surréalisme*. Paris : José Corti.
- HUBERT, H., MAUSS, M. 1904. *Esquisse d'une théorie générale de la magie. L'Année sociologique*. Rééd. 2019. Paris : PUF, "Quadrige".
- HUCH, R. 1933. *Les Romantiques allemands*. Paris : Grasset.
- LYOTARD, J-F. 1979. *La Condition post-moderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit.
- MAROT, P. 1993. "Julien Gracq et le surréalisme". In *Œuvres et critiques*, XVIII, 1–2. Paris.
- . 2018. "Ni avec toi, ni sans toi. Les enjeux de la question du sacré chez Julien Gracq". In *Julien Gracq et le sacré*, série « Julien Gracq » n° 8. Paris : Lettres modernes–Minard.
- MONNEROT, J. 1945. *La Poésie moderne et le sacré*. Paris : Gallimard.
- NADEAU, M. 1945. *Histoire du surréalisme*. Paris : Éditions du Seuil.
- NAGAI, A. 2018. « La correspondance Julien Gracq – Jules Monnerot ». In Marot, P. (dir.). 2018. *Julien Gracq 8 : Julien Gracq et le sacré*. Paris : Lettres modernes–Minard.
- . 2004. "Gracq et Monnerot". In Marot, P. (dir.). 2004. *Julien Gracq 4 : Références et présences littéraires*. Paris : Lettres modernes–Minard.
- . 1998. "Quelques aspects polémiques du André Breton de Gracq". In Marot, P. (dir.). 1998. *Julien Gracq 3 : Temps, Histoire, souvenir*. Paris : Lettres modernes–Minard.
- PERRIN, D. 2009. *De Louis Poirier à Julien Gracq*. Paris : Classiques Garnier.
- . 2025. *Julien Gracq 10 : Julien Gracq, une figure singulière de l'écrivain comme intellectuel*. Paris : Lettres modernes–Minard.
- SARTRE, J-P. 1947. "Situation de l'écrivain en 1947". *Les Temps modernes*, avril 1947. Repris in *Qu'est-ce que la littérature ?* 1964. Paris : Gallimard, "Idées".
- VATTIMO, G. 2004. *Après la chrétienté. Pour un christianisme non religieux*. Paris : Calmann-Lévy.
- VIGNES, Sylvie. 2004. "De l'âme appliquée sur de l'âme – et tirant" : présence de Rimbaud dans l'œuvre non romanesque de J. Gracq". In Marot, P. (dir.). 2004. *Julien Gracq 4 : Références et présences littéraires*. Paris : Lettres modernes–Minard, RLM « Julien Gracq ».