

## DE « VILLE » À LIBERTÉ GRANDE

Publié dans sa première édition en 1946, *Liberté grande* est l'unique recueil de poésie de Julien Gracq. Ce dernier doit alors sa réputation à ses deux premiers romans, *Au château d'Argol* et *Un beau ténébreux*. Entre la première et la seconde publication s'installe un vide de presque sept années, dû à la guerre, puis à l'internement de Louis Poirier dans un camp de prisonniers. Dans cet intervalle naissent les premiers poèmes en prose de *Liberté grande*, que l'auteur destine d'abord à l'anonymat le plus total. Ce n'est finalement qu'après le succès de son second roman qu'une première édition, regroupant une quarantaine de textes, est proposée chez Corti. Ce statut d'intermédiaire, d'œuvre de transition d'un roman à l'autre, a souvent valu à *Liberté grande* d'être considéré par la critique comme une parenthèse originale, « un heureux mais passager détour dû aux hasards de la route »<sup>1</sup>. Un examen minutieux des différentes vagues successives qui aboutirent à constituer le recueil que nous connaissons aujourd'hui interdit cependant une telle interprétation, et démontre qu'il est le fruit d'un travail sur le long cours, issu d'un grand nombre d'adjonctions et de réorganisations effectuées au fil du temps.

Aujourd'hui, pourtant, alors que la plupart des écrits de Julien Gracq bénéficient d'une exégèse foisonnante, l'on constate que son œuvre poétique n'a que très peu été envisagée par la critique, qui propose une interprétation du recueil dans sa globalité. Rappelons que le recueil *Liberté grande*, en plus d'avoir longtemps souffert de l'ostracisme dû à son statut d'œuvre mineure et parcellaire, a également été confronté à l'étiquette surréaliste qui est volontiers appliquée aujourd'hui encore à la l'œuvre gracquienne. L'admiration portée par l'écrivain à la personne d'André Breton a en effet conduit la critique à quelques raccourcis et simplifications, que Julien Gracq s'est lui-même chargé de corriger<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas

---

<sup>1</sup> Julien Gracq, « Liberté grande », Notice, *Œuvres complètes*, Tome I, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 1209-1210.

<sup>2</sup> Voir notamment la lettre envoyée par Julien Gracq à Michel Murat, dans laquelle l'écrivain affirme n'avoir jamais appartenu au mouvement surréaliste (Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes, Étude de style 2. Poétique de l'analogie*,

toutefois de réfuter ici l’empreinte du surréalisme sur ses écrits ; le problème tient surtout à ce que la description d’une influence supposément surplombante occulte conséquemment l’existence d’autres influences tout aussi déterminantes, et donc entrave une réflexion de fond sur l’œuvre qu’est *Liberté grande*. Et s’il est un aspect des poèmes en prose gracquiens que l’ombre du surréalisme a contribué à éclipser, c’est sans aucun doute la part de leur inspiration rimbaldienne.

Ainsi le prologue de *Liberté grande* a-t-il souvent été érudé, ou passé sous silence, comme n’étant que la relique d’une inspiration surréaliste. Ce constat certes réducteur trouve pourtant un écho dans nombre d’analyses qui se libèrent rapidement de l’exergue, en le traitant comme une simple citation, alors que la mention même d’un poème de Rimbaud, à un endroit aussi crucial, ne peut qu’en faire la « centrale électrique »<sup>3</sup> qui confère au recueil son impulsion.

L’absence de préface, et de tout texte liminaire qui permettrait de définir clairement une esthétique ou une orientation poétique semble d’ailleurs confirmer cette analyse ; le refus de tout discours théorique, de toute description programmatique fait place à une citation qui est bien plus que la reprise de quelques phrases. Il s’agit donc de distinguer la dédicace ou l’aphorisme qui précède un texte de la réappropriation d’un poème, coupé en deux, raccourci de telle sorte que sa signification en soit transformée, non seulement en vertu de la modification subie, mais également par son inscription dans un nouveau contexte, par un nouvel environnement textuel qui va doter la citation d’une richesse originale. Chez Gracq, nous ne sommes pas tant dans le trait d’esprit qui permet de cerner le texte à venir que dans la retranscription d’un écrit lu, relu et donc réécrit par la subjectivité de l’écrivain, et qui s’avérera, dans sa métamorphose, source d’inspiration pour des textes qui restent encore à venir. C’est l’exacte définition d’un palimpseste, selon laquelle la superposition de textes finit par rendre illisible les

---

Paris, José Corti, 1983, p. 260.)

<sup>3</sup> Julien Gracq, « Lettrines », *Œuvres complètes*, Tome II, édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Douguin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 172.

premiers, et à doter les nouveaux d'un sens original, dû à la multitude des textes qui les ont précédés et enrichis.

Dans *Un beau ténébreux*, Allan lui-même évoque « le voyage sans retour de la révélation » du texte, et s'interroge :

Qui peut savoir quelle puissance de conjuration recèle ce texte en filigrane, ce texte aimanté et invisible qui guide inconsciemment le poète à travers le clair-obscur déjà si hasardeux du langage écrit. Toute œuvre est un palimpseste – et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique<sup>4</sup>.

Magique, le texte l'est de par son pouvoir évocateur, de par sa fertilité, sa capacité à faire naître l'idée créatrice. Dans cette optique, il semble inconcevable, dès lors que l'on souhaite étudier les poésies en prose de Julien Gracq, de ne pas s'attarder sur leur « prologue » ; après tout, si l'auteur a mis une citation (modifiée qui plus est) en évidence, c'est qu'elle renferme une signification dont est empreinte l'œuvre qui va suivre. L'acte de la citation, chez Gracq, n'est ni esthétique, ni ornemental ; il est fondamental et à la source de l'écriture. Il établit une relation, une chaîne liant le « cité » au « citant ». La citation « citée » de la sorte rejoint « l'épais terreau de la littérature »<sup>5</sup>, et va engendrer à son tour bien d'autres écrits, loin de la signification première que lui conférerait son premier matériau.

Rimbaud, tel un « éclair d'arc voltaïque »<sup>6</sup>, *aimante* la poésie de Gracq. Non pas qu'il la conduise, non pas qu'il la guide ; mais il l'influence, au sens étymologique du terme. Il donne à l'écriture son impulsion, il l'irrigue, l'innerve, et lui permet de prendre son envol pour « un voyage au fond même du

---

<sup>4</sup> Julien Gracq, « Un beau ténébreux », *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 146.

<sup>5</sup> « Tout livre en effet se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui » (Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 864-865.)

<sup>6</sup> Julien Gracq, « Un Centenaire intimidant », *Préférence*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 928-929.

songe »<sup>7</sup>. Notons toutefois que la présence rimbaldienne n'est réellement visible qu'au tout début du recueil, dans le prologue et le poème inaugural. Hormis le poème « Bonne promenade du matin », dont le titre est décalqué de « Bonne pensée du matin », aucun texte ne fait par la suite spécifiquement référence au « voyant », et ceux qui ont prétendu voir dans la citation des *Illuminations* une clé de lecture structurant tous les autres poèmes vont peut-être un peu trop loin<sup>8</sup>. Mais indéniablement, Rimbaud est au cœur de la poétique dont découle non seulement la forme de l'écriture, mais aussi la thématique des poèmes en prose. En ce sens, l'on peut donc affirmer, comme Dominique Perrin, que « le mode de rayonnement effectif [de l'influence rimbaldienne] dépasse singulièrement celui de la référence explicite »<sup>9</sup>, sans s'exempter d'approfondir les manifestations concrètes de cette influence.

Nous souhaitons ainsi proposer ici une analyse du prologue de *Liberté grande*, libéré du « chaperonnage » surréaliste et considéré comme l'acte pleinement significateur d'une réappropriation d'un poème des *Illuminations* de Rimbaud, au sein d'une œuvre complexe et indépendante, unique représentante du versant poétique des écrits de Julien Gracq.

### *Ironique louange de la Modernité*

Évoquons d'abord plus amplement le poème « Ville », dont est issu le prologue de *Liberté grande*, avant de prétendre à une explication de la citation elle-même, d'autant plus que les interprétations – comme souvent avec Rimbaud – foisonnent et se contredisent sans cesse. Assez logiquement, il apparaît impossible de comprendre la signification de la référence sans connaître suffisamment le poème lui-même. Mais, ce qui est plus important, et moins évident, c'est que sans avoir vraiment

---

<sup>7</sup> Julien Gracq, « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 267.

<sup>8</sup> Michael Riffaterre, « Dynamisme des mots », *L'Herne*, J. Gracq, Paris, Éditions de l'Herne, 1972, p.161.

<sup>9</sup> Dominique Perrin, *De Louis Poirier à Julien Gracq*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 284.

pénétré le sens du texte, une analyse de l'appropriation de la citation de Rimbaud par Gracq est interdite, puisque c'est justement sur les transformations de sens d'une œuvre à l'autre que joue sa poétique de la référence<sup>10</sup>. Aussi reproduisons nous ici le poème complet, pour en livrer un bref commentaire.

Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne, parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin ! Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent. Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon, - notre ombre des bois, notre nuit d'été ! - des Erynnies nouvelles, devant mon cottage qui est ma patrie et tout mon cœur puisque tout ici ressemble à ceci, - la Mort sans pleurs, notre active fille et servante, un Amour désespéré et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue.

Signalons d'emblée le rapprochement qu'appelle le titre, « Ville », entre son poème et le recueil de Julien Gracq. Ce dernier prend pour point de départ « Pour galvaniser l'urbanisme », et si le titre du poème des *Illuminations* n'est pas spécifié dans l'exergue, il n'en reste pas moins qu'une lecture même rapide de *Liberté grande* confirme un intérêt prononcé pour tout ce qui a trait à ces villes, hélas « trop mollement situées »<sup>11</sup>. En attestent d'ailleurs explicitement des œuvres comme *La forme d'une ville* et *Autour des sept collines*, ou plus implicitement des œuvres comme *Le rivage des Syrtes*, *Un*

---

<sup>10</sup> L'œuvre de Julien Gracq est notamment connue pour sa richesse intertextuelle, manifestée à travers le discours de personnages qui sont intarissables en citations et références artistiques. Voir notamment les travaux de Patrick Marot, qui dirige une série d'ouvrages sur la poétique de la référence gracquienne, et plus précisément l'étude de Sylvie Vignes (Sylvie Vignes, « De l'âme appliquée sur de l'âme – et tirant ». Présence de Rimbaud dans l'œuvre non romanesque de Gracq », *Julien Gracq 4. Références et présences littéraires*, Patrick Marot (dir.), Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 2004, p. 129-130.)

<sup>11</sup> Julien Gracq, « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 269.

*balcon en forêt* et le tout récent *Les terres du couchant* ; on y lit des descriptions minutieuses du plan et de l'architecture des villes, étudiées dans leur moindre détail. Il faut y voir, sans doute, le regard passionné et avisé d'un Louis Poirier professeur d'histoire et de géographie, mais également l'imaginaire d'un Julien Gracq féru de géopolitique, chez qui la structuration et l'organisation de la cité prédisposent cette dernière aux événements inéluctables qui surviendront par la suite.

L'on constate également, en observant l'éventuel lien de parenté entre « Ville », Villes II » et « Villes I », que les « Villes » de Rimbaud, qui sont loin d'être de simples descriptions infrastructurelles, partagent avec un texte comme « Pour galvaniser l'urbanisme » un assez large réseau isotopique, que ce soit dans l'évocation des abîmes et des gouffres, dans celle de la neige et de la glace, ou encore dans celle des ponts et des passerelles. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces accointances poétiques un peu plus tard, mais notons que les deux premières phrases de « Ville » permettent d'inscrire *Liberté grande* dans une thématique plus vaste encore, dont on saisit aisément l'influence à la lecture des deux œuvres. Entrons cependant sans plus tarder dans l'analyse du poème.

Nous relevons d'abord les deux premiers mots du texte, anodins en apparence ; « Je suis ». Trois poèmes des *Illuminations* s'engagent sur ces mots ; « Enfance IV », « Vies II », et celui qui nous concerne actuellement. Ils attribuent immédiatement au narrateur une identité, parfois avec ou plus ou moins d'ironie, nous le verrons. Toujours est-il que Gracq, en reprenant le passage, s'identifie lui-aussi au personnage ; il convient cependant de ne pas oublier qu'il crée par là même une nouvelle entité, puisqu'il réinvestit la formule d'un sens qui lui est propre, en tant qu'écrivain et en tant que subjectivité.

Chez Rimbaud, l'identification s'apparente assez rapidement à un jeu de mise à distance, où l'énonciateur semble imiter le discours d'un individu pour le tourner en ridicule ou pour en démontrer les errements. Mais toute l'ironie du poème se situe justement dans ce que le personnage « point trop mécontent » dit le contraire de ce qu'il prétend dire ; lorsqu'il annonce que la métropole qu'il habite est « crue moderne », il déclare en réalité qu'elle ne l'est pas. (Ceci prendra toute son

importance dans la relecture gracquienne du texte « cité ».) De la même façon, la tournure « point trop mécontent » constitue une litote, en ce qu'elle atténue l'affirmation première en la formulant par la négation de son contraire, ce qui revient à l'affirmer « en négatif ». Ce procédé, et le ton qui en découle appellent à s'interroger sur la franchise et la sincérité des propos tenus ici. Le tour respire un peu trop la bonhomie et la nonchalance. Nous ne nous arrêtons pas sur l'origine précise de ce citoyen « éphémère », ni sur l'identité de la métropole en question ; la critique a tantôt cru reconnaître un autoportrait de Rimbaud pendant ses séjours londoniens entre 1872 et 1874, et a tantôt privilégié la description d'« une ville de rêve », ou d'« une ville d'Utopie »<sup>12</sup>. Ces interprétations peuvent en réalité se révéler complémentaires, et font parfaitement sens chez Julien Gracq.

Ce qui fait prétendre au citoyen éphémère que sa métropole est moderne, c'est qu'elle a éludé « tout goût connu », et ce sur tous les plans. Mais *éluder* n'est pas *résoudre*, ni même *interdire*. Le verbe désigne en effet l'action de se dérober afin d'éviter un problème. Ainsi, il semble que cette « merveilleuse » métropole ne soit jamais qu'une ville neutre, dont l'esthétique est définie par la lâcheté plus que par le choix assumé — supprimer le goût ne signifie pas qu'on en a pour autant. Comme dans le cas de la « métropole crue moderne », l'éphémère citoyen semble dire le contraire de ce qu'il énonce. La phrase, prise dans son ensemble, présente une tonalité on ne peut plus ironique ; le « parce que » incarne toute la fatuité d'un discours revendiqué, auquel l'auteur, qui se décline sous une identité dont émane une ridicule autosatisfaction, tente apparemment de nous rallier, en nous convainquant de la justesse de son opinion. L'évidente faiblesse des arguments, l'insertion d'éléments sabordant le discours (« crue » et « éludé »), et le ton simplet sont autant d'indices d'un détournement parodique. À ce point cependant, il n'est pas encore possible d'affirmer avec certitude que Rimbaud ironise ; on en a seulement la conviction.

À en croire le narrateur, le néant est décidément la caractéristique fondamentale de la modernité, puisque c'est

---

<sup>12</sup> Pierre Brunel, *Rimbaud, œuvres*, Paris, La Pochotèque, 1999, p. 898.

l'absence de tout « monument de superstition », ou du moins, l'absence de « traces » de cette superstition, qui rend cette métropole encore plus remarquable. Le citoyen éphémère semble livrer le compte rendu d'une carte postale, comme pour vanter les mérites de cette ville dans laquelle il séjourne, alors même que le lecteur serait coïncé là où, justement, les monuments de superstition sont omniprésents. Le conditionnel de « signaleriez » sonne comme une invitation ; là-bas, au moins, on serait débarrassé de tout cela... Quant au « vous », unique adresse de ce poème, il permet d'imposer encore un peu plus le sentiment d'une distance effective entre énonciateur et lecteur ; de fait, il faut admettre, soit que le poème s'adresse à un ami resté dans son pays d'origine, et relate les observations effectuées pendant le voyage, soit que le narrateur désigne une ville imaginaire – terriblement ou merveilleusement moderne, c'est selon – invitant par là même à une réflexion sur les fondements idéologiques de la société en question.

Que désigne, en revanche, la périphrase « les monuments de superstitions » ? Monuments bien tangibles, tels les temples de la foi que sont les églises, ou monuments au sens étymologique, c'est-à-dire, traces, preuves de croyances diverses, en contradiction flagrante avec la rationalité dont toute métropole moderne voudra se réclamer ? Nous n'aurons pas la prétention de trancher le débat, même si, la seconde hypothèse n'excluant pas la première, l'on peut imaginer une ville utopique épurée de toute religion, de tout mythe et de tout dogmatisme – et donc a priori de tout lieu de culte. Seulement, là encore, qu'est-ce qu'une ville sans identité, sans histoire, et sans croyance ? La modernité est décidément bien terne. On sait que Rimbaud n'était pas particulièrement féru des institutions religieuses, mais force est de constater que pour la deuxième fois, le narrateur décrit la ville non pas par ce qu'elle est, mais *par ce qu'elle n'est pas* ; éliminer la superstition, ce n'est pas pour autant éveiller les consciences à une pensée plus éclairée. Plus l'écriture se prolonge, et plus la métropole semble désincarnée. Et la suite, qui nous rapproche du basculement de l'ironie implicite à la critique explicite, ne va rien arranger.

Rappelons brièvement que Gracq ne va pas au-delà de la deuxième phrase du poème dans sa citation. L'analyse que nous

venons de proposer de ce début de poème vaut donc en tant que telle, c'est-à-dire en tant que fragment volontairement amputé de la suite du poème. C'est cette dernière que nous souhaitons désormais étudier, plus brièvement.

Poursuivant sa description, le narrateur déclare qu'une nouvelle fois, ce qui par le passé gênait par une forme trop présente, voire trop grossière, a été supprimé ; c'est ainsi que « la morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression ». La modernité, d'abord déclinée au goût puis à la superstition, s'attache maintenant à simplifier la morale et la langue, aspect au moins aussi déterminant de la sociabilité que les deux précédents.

Ici, l'exégèse est souvent divisée sur le sérieux des propos et sur les convictions du narrateur. Pour certains, il est sincère, et satisfait de cette nouvelle caractéristique propre à la métropole crue moderne ; pour d'autres, il ne s'agit que d'un discours antiphastique, dans la même veine que le reste du poème. On imagine cependant difficilement comment Rimbaud, ingénieux « voyant » qui tend « à l'inconnu » à travers l'alchimie du Verbe, pourrait désirer une simplification de la langue, alors que cette dernière est l'instrument même de la « révélation ». L'exercice qui vise à interpréter les propos du citoyen comme un discours cohérent et assumé de la part de Rimbaud, et à en faire un plaidoyer pour la modernité devient d'ailleurs extrêmement délicat par la suite, lorsque l'attaque devient explicite, et oblige bien souvent les critiques à faire marche arrière, ou, du moins, à évoquer l'ambiguïté<sup>13</sup> du poème. Dès lors, il semble presque logique, étant donné le ton parfois persifleur de Rimbaud, de conclure à l'ironie, plutôt que d'élaborer une analyse en deux temps, le second contredisant ouvertement le premier.

L'« enfin ! » final peut être lu comme un soupir de soulagement célébrant un nouvel aboutissement de la modernité dans deux domaines cruciaux, ou, au contraire, comme un énième témoignage ironique d'autosatisfaction. En fait, à ce point de la lecture, le détournement devrait apparaître presque automatiquement, et se lire par réflexe, tellement les indices

---

<sup>13</sup> Bruno Claisse, « Ville et les ambiguïté de la modernité », *L'information littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 3-4.

s'accumulent. L'usage d'une expression généralement péjorative, telle que « être réduit à sa plus simple expression » devrait d'ailleurs suffire à lever le voile d'une écriture manifestement parodique, et à prendre au second degré. L'avant-dernière phrase du poème, pour sa part, contient deux affirmations : si la première peut encore passer pour une franche admiration de l'évolution du mode de fonctionnement de nos sociétés, la seconde, en revanche, ne laisse plus de place au doute. Il y a tout d'abord dans la formule « ces millions de gens » comme un sentiment d'aversion pour une foule anonyme, dépossédée de toute conscience, apparentée au rouage d'une société automatisée, puisqu'elle exécute sans broncher et sans besoin de connaître ni de savoir les tâches de « l'éducation », du « métier » et de « la vieillesse », trois mots désignant les trois temps de la vie d'un être humain au parcours classique, apprentissage, vie professionnelle et « retraite », le tout dans une « parfaite » et « salvatrice » routine. Quittant la description de concepts abstraits (goût, superstition, langue et morale), le narrateur entre dans une phase du récit où se manifeste l'aspect concret de la vie en société dans une grande ville moderne. Ressortent surtout de ce début de phrase l'écrasante uniformité, l'opprimante monotonie d'un destin implacablement commun ; les séduisantes promesses de la modernité virent au cauchemar.

La seconde partie de phrase, quant à elle, requiert une explication plus « technique ». Deux éléments surtout frappent l'esprit. D'abord, le syntagme « les peuples du continent » semble indiquer que le locuteur n'en fait géographiquement pas partie — ce qui a pu motiver une lecture biographique du texte, selon laquelle « Ville » relate le séjour de Rimbaud à Londres. Le second élément, plus intéressant, réside dans l'étrange tournure utilisée pour décrire la « statistique folle ». Précisons d'abord que la seconde affirmation repose sur le « si pareillement » de la première, dans une locution conjonctive en « si... que... ». La foule d'anonymes amène<sup>14</sup> donc « si » pareillement les différentes tâches de la vie « que » la statistique folle en est modifiée.

Mais c'est surtout la manière dont est exprimée cette

---

<sup>14</sup> Ici, la signification du verbe « amener » s'apparente à celle de « conduire », ou « mener ».

modification qui surprend ; l'enchevêtrement est un peu compliqué à démêler. La formule « plusieurs fois moins long », au lieu de « plus court », reste fidèle aux définitions en négatif rencontrées jusque là, et l'ensemble introduit pour la première fois un élément indubitablement néfaste, puisque la longévité de « ces millions de gens » est compromise. Il est difficile de gloser la « statistique folle », autrement qu'en la reliant aux dérives d'un monde moderne ou la démographie sans borne menace la stabilité des sociétés ; l'outil de calcul est en lui-même un signe de la capacité à rationaliser l'existence grâce à la science.

Rappelons à ce sujet l'explication de Bruno Claisse<sup>15</sup>, selon qui Rimbaud fait référence aux premières statistiques réalisées à l'échelle européenne. Ces dernières établissaient une longévité plus longue pour la population anglaise que pour « les peuples du continent ». Cette hypothèse est séduisante, puisqu'elle permet de confirmer le lien avec la biographie, tout en soulignant le caractère ironique du poème ; si « ce cours de vie » raccourcit la longévité des Anglais, allant ainsi à l'encontre des statistiques officielles, c'est manifestement qu'il y a un problème avec cette ville de la modernité, ou que les statistiques elles-mêmes sont fausses. C'est que, peut-être, les scientifiques de la nouvelle ère n'ont pas pris en compte la monotonie de l'existence des foules anonymes. Finalement, l'ironie pourrait se muer en critique cinglante.

Abordons à présent la dernière phrase du texte, qui est aussi la plus longue, et ne présente aucune ambiguïté, du moins au niveau idéologique. Au niveau phrastique en effet, la lecture est plus ardue ; le style jusqu'ici faussement neutre et objectif devient chaotique et saccadé, avec des tirets, des parenthèses, des digressions et des allégories. À commencer par un « aussi comme » qui a dérouté la critique. Ici, nous adopterons l'interprétation de C.A. Hackett<sup>16</sup>, qui fait du « comme » un intensif synonyme de « combien », orphelin toutefois de son point d'exclamation habituel. Le poème suit le mouvement qui le mène de l'abstrait au concret, et l'on retrouve le narrateur, enfin situé dans la « Ville », observant les alentours depuis son

---

<sup>15</sup> Bruno Claisse, *op. cit.* p. 86-87.

<sup>16</sup> Cecil A. Hackett, « Anglicismes dans les Illuminations, » *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 196-197.

cottage ; il n'est pas anodin qu'il habite cette petite maison de campagne typiquement anglaise. Plus important, le locuteur n'aperçoit désormais plus que d'inquiétantes visions, qui menacent l'équilibre « idéal » de la ville moderne. Les spectres sont « nouveaux », comme le mode de fonctionnement de la société dont le citoyen éphémère vantait les mérites ; les avancées ont apporté leur lot de nuisances... À présent, la pollution (« l'épaisse et éternelle fumée de charbon ») et la saleté (« la boue de la rue ») risquent de remplacer notre ombre des bois et notre nuit d'été « naturelle ». Ce sont ces dangers qui guettent une cité hantée par les Érinyes, divinités persécutrices, nouvelles elles aussi, et qui telles des Némésis modernes, doivent venger les crimes de la métropole « modèle ». Contre l'omniprésence (« puisque tout ici ressemble à ceci ») des fléaux que sont la Mort, l'Amour désespéré, et le Crime piaulant (divinisés par les majuscules), la seule solution est de s'enfermer, déclare le narrateur, dont la bonhomie s'est subitement envolée. Ultime et infernale vision qu'il nous est donné de voir de ce lieu dont on nous avait pourtant dit que la morale était « réduite à sa plus simple expression ».

Ainsi s'achève le tableau faussement optimiste et insidieusement élogieux de cette métropole. La ligne de fracture qui sépare les critiques semble être le fruit d'une écriture à plusieurs degrés, mais qui, cependant, offre suffisamment d'indices pour ne pas qu'on se méprenne sur le réel propos de l'auteur. Optant pour un discours antiphrastique, Rimbaud dépeint les égarements d'une société qui, pour être idéalement novatrice, s'est séparée de tout ce qui a pu constituer celles qui l'ont précédée, quitte à ne plus présenter que l'aspect le plus vide de la pensée, tant au niveau des mœurs qu'au niveau de l'urbanisme. Et c'est bien sûr la « Ville », structure, symbole et porte-étendard des valeurs, qui illustre le mieux cette pernicieuse dérive. Son aménagement à des fins strictement économiques, sa densification, sa criminalisation et son insalubrité sont ici dénoncés avec ingéniosité ; la critique directe cède la place à une parodie d'édification, probablement calquée sur le discours positiviste et moderniste de l'époque.

Finalement, c'est encore au Poète que revient le don de « voyance », qui confère la capacité de dépasser les façades et

les promesses du Progrès. Le propos de Gracq, dans « Pour galvaniser l'urbanisme », poème qui suit directement la citation du poète, est idéologiquement très proche de celui de Rimbaud dans « Ville », et sa rêverie dans *Liberté grande*, semble inspirée des « Villes » du poète ; on comprend dès lors fort bien qu'il se réclame de Rimbaud, le « suprême Savant »<sup>17</sup>, puisque son art lui a permis de capter l'essence de ce qui allait devenir au fil du temps l'une des préoccupations cruciales de nos sociétés modernes.

### *Une reconfiguration propice à la rêverie poétique*

Venons-en désormais à la lecture de l'appropriation d'une partie du poème « Ville » par Julien Gracq. *Liberté grande*, rappelons-le, n'est précédé que d'une partie du texte rimbaldien :

Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne, parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition<sup>18</sup>.

En quoi le découpage des deux premières phrases du poème constitue-t-il un acte d'assimilation, détenteur d'une signification remodelée par celui qui cite ? Quelle est la valeur de la transformation subie par un morceau de texte arraché à son terreau naturel, et replacé, collé sur une œuvre étrangère ? Comme le signalait Antoine Compagnon :

Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève. Il y a un objet premier, posé devant moi, un texte que j'ai lu, que je lis [...]. Le fragment élu se convertit lui-même en texte, non plus morceau de texte, membre de phrase ou de discours, mais morceau choisi, membre amputé ; point greffe encore, mais déjà organe découpé et mis en réserve. Car ma lecture n'est ni monotone ni

---

<sup>17</sup> Arthur Rimbaud, « Lettre À Paul Demeny », (1870-1875), *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 344.

<sup>18</sup> Arthur Rimbaud, « Ville », *Illuminations*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 300-301.

unifiante ; elle fait éclater le texte, elle le démonte, elle l'éparpille. C'est pourquoi [...] ma lecture procède déjà d'un acte de citation qui désagrège le texte et détache du contexte<sup>19</sup>.

Nous sommes bien ici dans le cas d'un passage « découpé et mis en réserve » par Gracq, qui a retenu son attention, frappé son imagination, et qu'il a donc jugé bon de décontextualiser, afin de l'apposer à son œuvre. Mais l'acte de la citation prend plus de poids encore lorsque l'on sait que l'écrivain ne s'est pas contenté de citer ; il a placé le passage en exergue de son recueil, lui conférant ainsi la valeur d'un préambule. Le poème ainsi redéfini dans ses contours semble désigner les sources de son inspiration, le point de départ de la rêverie qui est l'origine des paysages de *Liberté grande*. Le début de « Ville » figure comme le témoin fertile de l'acte de l'écriture, qui a initié et engendré le recueil. C'est que Gracq, en lisant Rimbaud, s'est laissé entraîner par les visions qu'il lui suggérait, avant même de prêter attention au sens du texte. Il a ainsi sélectionné et isolé un morceau, qu'il a investi d'un sens nouveau, prêt à générer d'autres formes d'écritures. Comme le suggère Antoine Compagnon : « La lecture repose sur une opération initiale de déprédation et d'appropriation d'un objet qui le dispose au souvenir et à l'imitation, soit à la citation »<sup>20</sup>.

La signification et la construction initiale du poème – une critique de la modernité à travers la description d'une ville désincarnée – s'en retrouvent profondément altérées, ou, du moins, désaxées en faveur d'une thématique plus « gracquienne ». Et, de fait, si une certaine critique de la modernité n'est pas tout à fait absente des premiers poèmes en prose du recueil, il semble impossible d'affirmer pour autant qu'ils forment un manifeste politique antimoderne. Ce constat, outre qu'il infirme l'hypothèse d'un recueil de *Liberté grande* strictement rimbaldien, impose de chercher ailleurs l'influence du poète.

Le « souvenir » de « Ville » semble surtout évoquer à Gracq l'aspect fantastique d'un lieu sans limite physique ni contrainte spatiale, qui laisse à l'imagination la liberté totale de

---

<sup>19</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 17-18.

<sup>20</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 18.

se déployer. Il s'agit de la même dimension onirique que l'on sent présente dans « Villes II » et « Villes I », et qui accompagnera l'écriture tout le long du recueil de *Liberté grande*. La coupure effectuée par Julien Gracq entre les deux parties du texte apparaît justement à la rupture que nous décrivions plus haut, et qui fait basculer le poème lentement mais sûrement de la critique implicite à la dénonciation explicite. Les deux premières phrases de « Ville », bien que teintées d'ironie et plombées par les intrus « crue » et « éludé », ne présentent pas d'attaques frontales contre la modernité. Il apparaît ainsi que le passage, séparé de sa « confirmation », ne peut être résolument décrit comme offensif. Dès lors, il convient de relire le début du poème à l'aune de l'appropriation gracquienne, qui modifie le sens du texte.

Nous l'avancions au début de cette analyse, la reprise par Gracq du « Je suis » rimbaldien constitue une identification, non seulement au poète, mais aussi au citoyen éphémère. Nous traiterons des deux personnages différemment. Concernant le premier, il nous faut mentionner que l'identification n'est pas simple remplacement. Chez Gracq, elle a valeur d'ajout, dans une dynamique littéraire et historique qui voit chaque nouvel auteur puiser dans l'existence livresque qui l'a précédé, afin de la réinventer et de se la réapproprier, ce dans le but de pouvoir féconder à son tour l'imagination d'un futur écrivain ; c'est, en somme, le principe sur lequel repose la poétique gracquienne de la référence, et qu'il décrit dans *Préférences*<sup>21</sup>. Dans *En lisant en écrivant*, à l'occasion d'un chapitre consacré aux « siècles littéraires », Gracq évoque plus avant cette intuition qu'au fil du temps, la littérature gagne en richesse poétique :

Qui peut nier que, de Parny à Lamartine, de Lamartine à Hugo, de Hugo à Baudelaire, de Baudelaire à Rimbaud et Mallarmé, il s'institue un type de succession artistique tout à fait différent de celui des siècles passés : non plus une calme et linéaire passation de sceptre, mais un mode de transmission cumulatif où le capital reçu en hoirie semble chaque fois aux mains du légataire avoir fait exemplairement boule de neige?<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 864-865.

<sup>22</sup> Julien Gracq, « En lisant en écrivant », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p.

Faire sien le « je » rimbaldien, c'est évidemment s'inscrire dans la continuité littéraire, et s'instituer en maillon de cette chaîne qui transmet l'héritage poétique d'œuvre en œuvre. Dans un entretien avec Jean Carrière, Gracq précise encore cette idée de lègue, en dépeignant cette fois une oxymorique continuité de ruptures :

J'ai été frappé – je l'ai écrit autrefois – par l'étonnante, l'extraordinaire série de ruptures qui marque l'histoire de la poésie française dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, de Hugo à Baudelaire, de Baudelaire à Mallarmé (d'une part), de l'autre à Rimbaud et Lautréamont. À chacune de ces ruptures, à chacune de ces révolutions poétiques, la poésie a semblé acquérir des pouvoirs nouveaux, a semblé engranger un *plus* perceptible. Je crois que l'éblouissement devant cette série de secousses sismiques, qui chaque fois marquaient une conquête, est à l'origine du prestige exceptionnel qu'a conservé en France, pendant des décennies, l'idée *d'avant-garde*<sup>23</sup>.

Dans pareil contexte, l'accaparement du « je suis » des *Illuminations* prend une valeur particulière ; il appose à la Littérature non seulement l'empreinte de Rimbaud, mais également l'empreinte renouvelée d'un Rimbaud gracquien. L'auteur se fait « passeur » dans un processus historique qui, en le reliant à ses prestigieux prédécesseurs, « esprits de révolte parmi les plus intrépides »<sup>24</sup>, lui permet d'être reconnu d'eux, tout en préparant l'œuvre à venir, *Liberté grande*. À cet égard, le choix d'une référence rimbaldienne est bien plus qu'une simple affaire de préférences littéraires ; chez Gracq, la citation est définitivement histoire de filiation, non pas uniquement au sens d'influence, mais au sens plein de relation historique<sup>25</sup>.

Partant, le « je » nouvellement gracquien de « Ville » est aussi l'emblème du « je est un autre » de la lettre du voyant ; il est recreation de l'identité, et naissance d'une subjectivité

---

749.

<sup>23</sup> Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 1245.

<sup>24</sup> Julien Gracq, « Lautréamont toujours », *Préférences*, *Œuvres complètes*, Tome I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 895.

<sup>25</sup> Il se place de la sorte dans la lignée des « grands écrivains », ce qui témoigne d'un processus de légitimation.

poétique propre à l'univers artistique engendré par l'œuvre. Le passage découpé, copié puis collé est donc doublement à l'origine du recueil de *Liberté Grande*, non seulement en tant qu'il est la source « démiurgique » des paysages gracquiens, mais également en tant qu'il y inscrit l'expérience du sujet gracquien.

Quant à l'autre aspect de l'identification, à savoir, le rôle de « citoyen » que s'attribue l'écrivain, il semble, dans une habile mise en abyme préliminaire, mimer l'acte même de la lecture. Celui qui a consacré plusieurs de ses œuvres aux villes et à leur urbanisme, l'observateur « exalté »<sup>26</sup> de Saint-Nazaire et le piéton d'une Nantes « à demi rêvée »<sup>27</sup>, se fait habitant d'une métropole, « les villes étant faites pour être habitées »<sup>28</sup>. Il annonce donc à sa façon un parcours et un itinéraire, celui de l'œuvre et de la ville qu'il a traversées, et qu'il offre désormais ; le lecteur éphémère est invité à se promener dans un espace dont l'auteur a voulu qu'il soit le symbole de la liberté poétique. C'est précisément pour cette raison qu'intervient la coupure dans le texte, qui subtilise au poème sa valeur critique ; c'est l'image poétique, bien plus que la portée idéologique, qui a marqué définitivement la mémoire de Gracq, exactement comme dans « Dévotion » – poème rimbaldien sur lequel nous reviendrons plus tard – c'est la puissance évocatrice de « Circeto » qui retient l'attention de l'écrivain. Ce dernier « fait éclater le texte », et l'assimile comme la matière future de sa propre écriture.

La métropole gracquienne, anciennement rimbaldienne, est « crue moderne parce que tout goût [y] a été éludé » ; l'ablation de la fin du poème autorise désormais une lecture moins sévère, dans la veine des commentateurs qui percevaient dans la prose de Rimbaud un sentiment d'émerveillement pour la capitale, non seulement parce que la ville de Gracq ne peut être Londres, mais également parce que le défaut d'une argumentation dépréciative ne permet pas de conclure ici,

---

<sup>26</sup> Julien Gracq, « Pour galvaniser l'urbanisme », *Liberté grande*, *Œuvres complètes*, Tome I, *op. cit.*, p. 269.

<sup>27</sup> Julien Gracq, « La Forme d'une ville », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 773.

<sup>28</sup> Julien Gracq, « Autour des sept collines », *Œuvres complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 882.

malgré le « crue » et le « éludé », à une satire. Dès lors, et sans autre contexte, la lecture des deux phrases liminaires semble bel et bien affirmer que si la métropole est dite « moderne », c'est parce qu'elle a su se débarrasser de tout ce dont on connaissait l'existence jusque là. Et, de fait, le néant occasionné par ce refus du connu n'est plus une tare rédhibitoire, dès l'instant où la question « mais qu'y-a-il donc dans cette ville, s'il n'y a rien de connu ? » trouve sa réponse dans le recueil qui suit immédiatement.

L'absence de tradition, et même de superstition, bien plus qu'une critique, semble indiquer la volonté de faire table rase du passé, afin de guider promeneurs et lecteurs dans un univers fondamentalement neuf, et surtout, libre. De par ses paysages oniriques, de par ses associations paradoxales, de par ses apparitions fantomatiques, et surtout, de par le saisissant climat d'étrangeté ressenti lors des déambulations de l'habitant de cette « ville », l'œuvre illustre la recherche d'une rupture poétique, qui se manifeste à travers la suppression de « tout goût connu ». Par un étonnant retournement de signification, Gracq s'est emparé d'un texte, et l'a remodelé, nous amenant à lire les deux phrases de « Ville » à l'aune du recueil qui suit, et vice versa. En cela sûrement, Philippe Le Guillou voit juste, lorsqu'il dit avoir « toujours [considéré] les proses de *Liberté grande* comme les *Illuminations* de Gracq »<sup>29</sup>.

De même, l'Ici désigné par le citoyen, et le conditionnel qu'il emploie, prennent une autre dimension ; sûrement Gracq a-t-il tenu à rattacher cette deuxième phrase à la première dans sa citation pour insister sur le caractère fondamentalement inclassable de l'œuvre à venir. Plus de doute, notamment, quant à la signification du mot « monument », qui en l'occurrence, renvoie au sens étymologique de « remémoration » ; aucune des visions que l'on pourra contempler dans le recueil n'aura d'équivalent dans les souvenirs d'hommes. À travers la citation revisitée de Rimbaud, Gracq pose les jalons d'une nouvelle poétique.

Le rôle et l'importance de l'exergue rimbaldien, on s'en rend compte, dépassent ici l'acte de la citation considéré en tant

---

<sup>29</sup> Philippe Le Guillou, *Julien Gracq. Fragments d'un visage scriptural*, Paris, a Table ronde, 1991, p. 83.

qu'emprunt. Ce qui résulte de la mobilisation du fragment, c'est l'entremêlement d'un ensemble de poèmes en prose et d'un texte des *Illuminations*, qui exercent l'un sur l'autre une influence, incitant à revoir leur signification originelle. Le souvenir de la métropole de « Ville » apparaît comme le point de départ d'une rêverie dont les deux premières phrases du poème jouent le rôle de catalyseur.

Jean-Baptiste Fanouillère