

Il est vrai qu'au chapitre suivant, à la page 10, il est question justement de fonction, mais dans un contexte assez limité. L'apport le plus important de ce chapitre me semble d'ailleurs être l'argumentation mise en œuvre pour considérer la guerre entre l'Italie et l'Abyssinie comme un point de départ possible pour Giraudoux. Il n'est pas superflu, bien au contraire, de nuancer la thèse dominante des rapports franco-allemands comme fondement historique de la pièce. C'est à la fin du chapitre, cependant, que M. Graumann m'intéresse surtout en introduisant, quoique implicitement, des réflexions sur l'attente du public vis-à-vis du jeu référentiel du texte: "Même si on ne peut que deviner la présence du nazisme et de Hitler dans la pièce de Giraudoux, ils étaient sans doute présents à l'esprit de quelques spectateurs comme une boîte de résonance" (147). Il est un peu dommage que le projet de M. Graumann soit trop étroit pour qu'il y ait introduit des concepts relevant des théories récentes sur l'intertextualité ou sur la réception.

Dans l'ensemble, on regrette en effet que l'auteur se soit senti obligé de mettre à l'écart les réflexions théoriques: le sujet y invite et, durant son travail, M. Graumann a dû se poser un certain nombre de questions. Par exemple sur les rapports entre références extra-textuelles et création littéraire; sur le risque de tomber parfois dans la causalité la plus pure; sur la possibilité de mesurer l'importance respective de facteurs littéraires et non-littéraires; enfin sur l'attitude et les choix, bref sur le *message de Giraudoux* dans cette masse d'influences possibles. Comme l'affirme l'auteur dans sa conclusion: "Mais le résultat de toutes ces influences est une pièce tout à fait personnelle et très caractéristique de son auteur" (153). Sans doute. Mais n'est-ce pas là le point de départ de toute une série de questions concernant les fonctions esthétiques aussi bien que référentielles des éléments du texte que l'auteur vient d'exposer avec tant de soin et de précision?

Gunnar Graumann nous a offert un inventaire quasi-complet des influences possibles, ce qui nous permet d'y voir bien plus clair qu'avant. Nous aidera-t-il, dans le prochain volume qu'il nous promet, à aborder les problèmes du jeu intertextuel au sens large, à intégrer le réel et l'imaginaire dans une lecture qui profite à la fois des connaissances acquises et de la liberté relative de chaque nouveau public? La parole est au lecteur...

John Pedersen
Copenhague

Ruth Amosy: *Les jeux de l'allusion littéraire dans 'Un beau Ténébreux' de Julien Gracq*. Neuchâtel (Suisse), Editions de la Baconnière, 1980. 198 p.

Si la thèse de Ruth Amosy, en dépit des limites apparemment restreintes de son objet, mérite d'être signalée, c'est qu'elle constitue une approche originale d'une œuvre dense et troublante et qu'elle fournit en même temps des instruments théoriques et une réflexion méthodologique.

L'introduction, qui paraîtra ardue au lecteur peu familier de la sémiotique kristévienne, rappelle que l'allusion littéraire, figure exclue de la rhétorique traditionnelle, n'a pas de statut bien défini. RA la considère comme une marque d'intertextualité et se propose de l'étudier dans ses rapports avec les autres éléments du récit. C'est pourquoi elle fait intervenir la catégorie bakhtinienne du carnivalesque afin de pouvoir rendre compte de la fonction et de la signification des allusions, qui dans *Un beau Ténébreux* (Paris, Corti, 1945) apparaissent travesties.

Il faut dire que le récit de Gracq offre un terrain de choix pour ce genre d'investigation, tant par le nombre anormalement élevé d'allusions que par le jeu de masques auquel se livrent les personnages lors du bal où chacun doit se présenter sous les traits d'un héros d'œu-

vre littéraire. "Episode focal" que cette extraordinaire soirée des dupes, où seuls Allan, le beau Ténébreux, et son amie Dolorès, sont pleinement conscients de se dévoiler sous le masque – dans leur cas celui des Amants de Montmorency.

Les allusions littéraires qui fourmillent dans le récit ont des statuts extrêmement divers et tissent entre elles, par un jeu subtil d'interactions réciproques, tout un réseau de significations. La méthode élaborée par RA lui permet de déchiffrer ce code particulier et de discerner la nature du traitement subi par les textes romantiques. A la fois raillerie critique et respectueux hommage, *Un beau Ténébreux* (dont le titre même est un complexe d'allusions) n'est pas seulement reprise créatrice, il est aussi subversion et réécriture, en particulier dans le cas du poème de Vigny, qui se trouve arraché à son contexte idéaliste et en quelque sorte "décentré". Le récit gracquien amène ainsi à la surface le sens que le texte romantique occultait: "le désir d'une violence fondamentale" (p. 113) et "l'attrait du Mal, de la destruction et de la Mort" (p. 117).

Dans le chapitre consacré aux allusions à Poe et à Rimbaud, Ruth Amossy montre comment la fiction romanesque "projette sur l'artiste la troublante lumière du Carnaval" (p. 144). Allan apparaît alors comme un double du poète surréaliste: s'il se suicide, c'est pour mieux faire passer le courant, pour "créer un état d'absence violente, c'est-à-dire de profonde présence à autre chose..." (p. 144). RA reprend ici les termes employés par Gracq à propos du poète surréaliste).

On doit louer RA d'avoir pris comme guide les "préférences" de l'écrivain pour se diriger à travers le labyrinthe des allusions et de n'avoir pas cédé à la tentation d'en dresser une typologie formelle, qui n'aurait fait qu'augmenter la confusion. L'allusion gracquienne est en effet protéiforme: elle se présente parfois masquée, comme dans le choix des prénoms (Allan/Poe et Gérard/Nerval), et parfois à visage découvert. Tantôt citation avouée, tantôt parodie ou pastiche, les allusions se réfléchissent et s'imbriquent les unes dans les autres. Il suffit de donner comme exemple le très beau passage sur la *Vie de Rancé* (p. 144-146, au 22 août dans le journal de Gérard), qui renvoie à Hamlet, au Dom Juan de Molière, à Baudelaire, à Cocteau et à Radiguet! Le fait même que la relation des événements, jusqu'au fameux bal, soit faite par le truchement d'un journal intime – genre fort décrié par Gracq dans son essai sur André Breton – est en soi allusion littéraire et subversion, dévoilant par sa nature et dans ses rapports avec le récit du narrateur anonyme l'éclatement du 'je'.

RA ne se contente pas d'étayer ses hypothèses sur les essais de Gracq, elle utilise aussi pour repérer les allusions les recherches publiées jusqu'ici; ce procédé met en effet en cause, plus que tout autre procédé, le lecteur. C'est sur le fond culturel de celui-ci que le texte se construit.

Mais les problèmes sont nombreux. Comment interpréter par exemple les innombrables allusions à la Bible? RA considère, à juste titre, qu'elles transforment l'aventure d'Allan en "imitation de Jésus-Christ", mais comment savoir, par exemple, si la référence à Salomé (p. 182) renvoie à l'Ancien Testament, à la pièce d'Oscar Wilde (dont le nom est cité deux fois) ou tout simplement au mythe? Des questions du même type se posent à propos des fréquentes allusions à Faust et à Don Juan. RA éclaire de façon admirable tout ce jeu de doubles se dédoublant: ainsi le diable, auquel Allan est comparé plus ou moins explicitement, est autant celui de la Bible que le Méphistophélès de *Faust* et le Satan de Hugo, de même que la référence à Napoléon renvoie moins au héros réel qu'au mythe créé par sa légende et au personnage fictif de *Le Rouge et le Noir* et de *Guerre et Paix*.

Dans sa chasse à l'allusion, RA fait preuve d'une extrême perspicacité et il est rare qu'elle aille trop loin, comme par exemple dans le cas des prénoms d'Irène et d'Henri qui renverraient, selon elle, à la comédie-vaudeville de Scribe, que Julien Gracq dit ne pas connaître. Il ne s'agit que de détails peu importants: dans l'ensemble l'approche de RA permet une lecture plus riche d'*Un beau Ténébreux*, elle ouvre en effet des perspectives insoupçonnées.

On pourrait toutefois regretter qu'il n'ait guère été accordé d'importance à un texte qui sous-tend tout le récit et qui parfois recoupe les allusions qualifiées d'historico-religieuses: le cycle d'Arthur, qui n'apparaît explicitement que deux fois (p. 72 et 151) mais qui court comme en filigrane à travers tout le récit. L'aventure d'Allan, et de ses compagnons, est une image – dégradée, subvertie – de la quête du Graal et, lorsqu'on sait la place que les mythes celtiques tiennent dans la pensée et dans l'œuvre de Gracq, on s'étonne que RA n'ait pas exploré cette voie.

RA est naturellement consciente du fait qu'elle ne pouvait épuiser totalement les possibilités d'*Un beau Ténébreux*, et suggère elle-même de nouveaux champs d'étude: une exploration psychanalytique et une lecture idéologique. Au milieu de la profusion d'ouvrages universitaires publiés ces dernières années sur Julien Gracq, la thèse de Ruth Amossy se distingue comme celle qui, paradoxalement, ouvre les horizons les plus larges, précisément parce qu'elle porte sur une seule œuvre et sur un procédé considéré comme mineur.

Marie-Alice Séférian
Copenhague

Roland Barthes: *Le grain de la voix*. Paris, Ed. du Seuil, 1981. 352 p.

Comment lire Barthes? Question conformiste s'il en fut, qui postule l'existence souveraine d'un Barthes, le vrai, pour en préconiser une lecture: la bonne. Que l'on s'avise, quitte dès lors en dissident à perdre pied dans les anfractuosités d'une approche non-fondée. Lire Barthes tel qu'en lui-même sera vide de sens, certes, si par là on entend promulguer un décret de type canonique. Partant on aura manqué cela même qui justement fait la spécificité de ses œuvres: le pluriel, leur richesse indécidable. Barthes n'aura pas en vain débusqué les mythes de notre culture; il n'aura pas en vain déchiqueté le sens, étalé le langage, démontré son infinitude. Il nous aura trop bien appris à lire, trop aiguisé notre sensibilité à l'écoute du texte, pour que nous ne puissions encore sans faute vouloir le saisir, lui, et impunément l'incarcérer dans l'enceinte d'une lecture monologique, ajustée, véridique. L'étalon précisément fait défaut, il n'y a pas de modèle. Seule se déploie, par statut insondable dans sa force jouisseuse, l'incontournable travail d'écriture.

Mieux vaudrait sûrement rejoindre Barthes dans une optique par lui-même recommandée et mise en pratique pour la lecture. Mieux vaudrait, contradiction volontaire dans les termes, relire tout de suite ce texte polygraphe, remonter pas à pas, *au grain de sa voix*, les moments cardinaux d'une intelligence d'essayiste philosophe.

Pour qui donc se propose la relecture, *Le grain de la voix*, dernier livre dans l'ordre de parution (Ed. du Seuil, mars 1981), constituerait une excellente entrée. Le lecteur trouvera ici réunies en volume la plupart des interviews qu'a données Roland Barthes en français pour voir s'y tresser, le long des méandres d'une écriture, la trace d'un corps en proie au langage qui le déborde de toutes parts.

L'homme derrière l'œuvre alors? Cela serait proprement méconnaître un enjeu majeur chez Barthes. Et par deux fois.

Le *je* qui écrit ne réfère pas à un mode d'existence substantielle, unitaire, et, pour syncooper d'emblée toute une consécration psychologique d'un mot qui la résume: *subjective*. Pas de personnalité en retrait du langage. Ce n'est jamais un sujet qui s'exprime (expressivité à prendre au sens – large – d'une certaine vulgate linguistique): c'est un *je* d'écriture, un *je* qui énonce, modulé à travers la langue, un *je*, enfin, *symbolique*, aux prises avec l'Autre, soumis à sa loi.