

Marie-Annick Gervais-Zaninger  
Université de Nancy 2

L'œuvre de Julien Gracq, tous genres confondus, se signale par le caractère récurrent de thématiques privilégiées qui lui assurent une forte cohérence : « La vraie rêverie créatrice, explique-t-il dans « Les yeux bien ouverts, » est une rêverie pauvre, ressassante, à caractère obsessionnel, avec des images « qui reviennent [...] sous une infinité de déguisements, » toutes « douées » d'« un grand pouvoir d'ébranlement. »<sup>1</sup> Parmi elles, ce schème privilégié qu'est l'attente, souvent considéré par la critique comme le noyau générateur de l'œuvre. Les légendes qui me « parlent, » précise Gracq, sont celles au centre desquelles se place un *voyage périlleux* – celui de la recherche du Graal tenant lieu de paradigme. Le cheminement des personnages se présente bien souvent comme un trajet initiatique qui confronte pulsion de vie et pulsion de mort, selon le modèle prégnant de la quête, en référence explicite ou implicite à celle du Graal : l'entrée dans la *vita nuova*, et la mise au monde de l'être nouveau, ne peuvent s'effectuer qu'à travers une série d'épreuves guidées par ces figures féminines d'intercession qui ont nom Vanessa (*Le Rivage des Syrtes*), Mona (*Un balcon en forêt*) – ou bien entendu Kundry.

En témoigne l'unique pièce de théâtre écrite par l'écrivain, *Le Roi Pêcheur*, qui avait obtenu à l'unanimité la commission d'aide à la première pièce, représentée du 25 avril au 22 mai 1949 au théâtre Montparnasse, dans une mise en scène de Marcel Herrand et des décors de Léonor Fini, avec Maria Casarès dans le rôle de Kundry. La pièce n'obtint qu'un succès très mitigé – échec qui amena Gracq à renoncer à poursuivre une activité dramatique, et à publier, l'année suivante, un pamphlet toujours d'actualité, *La Littérature à l'estomac*, où il fait le procès de la vie littéraire de son temps et fustige les dysfonctionnements de la critique.

Au cours des années trente et quarante, de nombreuses pièces contemporaines proposaient de nouvelles versions de mythes anciens – celui d'Œdipe, tout particulièrement, revisité par Cocteau (*La Machine infernale*), Giraudoux (*Électre*), Anouilh (*Antigone*) ou Sartre (*Les Mouches*) – dans le souci de transposer les grands débats d'époque (sur la question de la liberté par exemple). Or, Gracq se méfie de la littérature engagée qui prétend transmettre un « message, » tout comme il dénonce l'utilisation abusive des seuls mythes grecs. Les nombreux commentaires qu'a suscités *Le Roi Pêcheur* lors de sa première mise en scène montrent que la pièce a été jugée à l'aune d'autres dramaturgies, celles de Montherlant ou de Sartre en particulier, auxquels un critique de l'époque, Bernard Simiot, prête un « génie dramatique » qui, de son point de vue, ferait totalement défaut à Gracq : il s'étonne que, romancier parmi les « mieux doués » de sa génération, il se soit essayé à un genre qui n'était pas de son ressort. La pièce lui semble relever « de ces sortes de drames glacés, purement intellectuels, immobiles [...], aussi éloignés du théâtre que peut l'être un manuel de philosophie. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Julien Gracq, « Les yeux bien ouverts, » *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie (Paris : Gallimard, 1995) 2 : 856 ; dorénavant abrégé en *OC II*.

<sup>2</sup> *Hommes et mondes* [juin 1949], *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1989) 1 : 1260-64 pour l'ensemble des critiques, relevées par Bernhild Boie ; dorénavant abrégé en *OC I*.

On pourrait citer tout un florilège de commentaires assassins sur la pièce : « amas de rêvasseries franco-germaniques » (*France-Soir*), de « belles phrases creuses » (*Tribune des nations*), « c'est long, c'est triste, c'est ruisselant d'ennui, c'est à la fois compliqué et sommaire, sans une once de vérité humaine, sans un atome d'émotion authentique » (*Le Figaro*). En ce qui concerne le sujet de l'intrigue, l'histoire de Perceval serait devenue pour les contemporains « une banale anecdote » (et le critique – de *France Hebdo* – de préciser : « Le Graal n'était qu'un ustensile de cuisine, qu'un plat. ») « Le Cycle breton et les aventures des chevaliers de La Table Ronde sont tout de même bien loin de nous, » péroré *L'Aurore*. Quelques rares voix, pourtant, font contrepoint à ce concert négatif, rappelant le caractère « inépuisable » du mythe du Graal (*L'Aube*), qui « obsède peut-être les hommes de notre temps sans qu'ils le sachent » (*Le Figaro littéraire*).

Rarement représentée par la suite, la pièce a été reprise en 1964, en présence de Gracq et pour une représentation unique, par une troupe d'amateurs au festival de la Chapelle Blanche ; cette manifestation a été pour l'auteur « une surprise plutôt reconfortante, » l'échec antérieur l'ayant fait douter des « possibilités scéniques de la pièce. »<sup>3</sup> Quant à la mise en scène de Jean-Paul Lucet au Théâtre des Célestins, à Lyon en 1991 (avec entre autres Pierre Santini dans le rôle d'Amfortas et Nicolas Briançon dans celui de Perceval), elle obtint un succès considérable.

À travers l'écriture du *Roi Pêcheur*, Gracq entreprend de mettre en scène le mythe du Graal qui, de son propre aveu, le fascine depuis qu'à l'âge de dix-huit ans il a assisté à une représentation du *Parzifal* de Wagner, au palais Garnier, le 18 janvier 1929. Il est souvent revenu sur le choc alors ressenti, et sur le pouvoir de séduction qu'a durablement exercé sur lui Wagner :

Il y eut pour moi Poe quand j'avais douze ans – Stendhal quand j'en avais quinze – Wagner quand j'en avais dix-huit – Breton quand j'en avais vingt-deux – mes seuls véritables intercesseurs et éveilleurs.<sup>4</sup>

Il revient sur cette découverte passionnée (qu'il appelle une « fixation de jeunesse ») dans un entretien accordé à Jean Roudaut, où il insiste sur le rôle puissamment magnétique de l'art lyrique comme art total (*Gesamtkunnswerk*) :<sup>5</sup>

L'opéra avec son emprise totalitaire sur le public – le livret, le texte, les décors, l'action, la musique – est sans doute resté pour moi l'image même, en art, de l'indépassable, en même temps que de l'ébranlement affectif maximum.<sup>6</sup>

Le drame selon Wagner l'a amené à réenvisager ses relations avec l'univers du sacré, qu'il soit religieux ou « transcendantal » ; quoique « dépourvu [...] de croyances religieuses, » il se dit « extrêmement sensibilisé à toutes les formes que peut revêtir le sacré, » notant que *Parzifal* « a pris pour [lui] sans qu'il y ait déperdition de tension affective [...] la relève d'une croyance et

<sup>3</sup> Louis Charvet, « Pouvoir d'une incantation, » *Julien Gracq, Cahier de L'Herne*, 1972, rééd. UGE, « Le Livre de poche, » « Biblio essais » 509.

<sup>4</sup> *Lettrines*, 1967, O.C.II 146.

<sup>5</sup> Idée développée par Wagner dans *Das Kunswerk der Zukunft* (« L'œuvre d'art de l'avenir ») 1849.

<sup>6</sup> « Entretiens avec Jean Roudaut » O.C. II 1219.

d'une pratique qui se desséchait sur pied. »<sup>7</sup>

Le choix d'écrire une œuvre théâtrale s'explique par le désir de dialoguer (sinon de rivaliser) avec le drame lyrique, dans une mise à l'épreuve des moyens dont disposent l'une et l'autre formes artistiques. Wagner est pour lui un « musicien pour littérateurs, » qui « tend la main à la littérature par l'intermédiaire du théâtre »;<sup>8</sup> son écoute fervente a nourri en lui le désir de substituer les mots à la musique, en particulier dans ces moments à ses yeux bouleversants où s'opèrent des « brèches » dans la « continuité du chant » : « moments vraiment et réellement inspirés, » où seul joue l'orchestre « comme un bruissement de forêt, » qui lui semblent « crever la paroi du fond du théâtre et l'ouvrir toute grande pour laisser entrer directement la rumeur directrice du monde devenu Sybille et devenu Pythie. »<sup>9</sup> Mais « il n'est pas dit que la musique ait seule le privilège » de délivrer ces sortilèges ; et plus encore, l'écrivain selon Gracq « ne peut pas ne pas ressentir [...] les limitations de la musique » : comme si « l'art des sons » ne pouvait que « [faire] naître l'émotion » – certes « comme peut-être aucun art ne sait le faire » – mais en « [abandonnant] l'auditeur au moment où la parole *veut* intervenir pour cerner, formuler, fixer, » au moment où « cette émotion voudrait cesser d'être la mer en rumeur, et chercher, en fait d'expression, une terre ferme. »<sup>10</sup> La musique ne serait qu'un « art du seuil, » « qui ouvre des portes, » mais ne guide guère au-delà, » demandant dès lors à l'écriture un « complément »<sup>11</sup> de signification. L'écriture dramaturgique tentera ainsi non pas tant de « reprendre à la musique son bien » (selon la célèbre formule de Mallarmé dans « Crise de vers ») que d'approfondir ce qu'aura fait pressentir l'art musical.

Aussi lui faudrait-il inventer une « langue de magie et de sortilège, » langue « incantatoire. »<sup>12</sup> S'emparer à son tour de la légende du Graal, c'est pour Gracq répondre à l'emprise de Wagner, le « magicien noir, » qu'il va jusqu'à comparer à un « mancenillier à l'ombre mortelle. »<sup>13</sup> Conscient de la difficulté d'être à la hauteur de ce défi, Gracq a fait précéder son texte d'un important avant-propos, rédigé après coup en 1947, comme s'il éprouvait le besoin de légitimer son entreprise ; il s'emploie à justifier le choix de la Matière de Bretagne alors que, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre français a privilégié les mythes grecs :<sup>14</sup> « tout autre se présente le trésor jusqu'ici négligé, si peu utilisé, des mythes du Moyen Âge. » Le mythe du Graal ne saurait se ramener au Jardin des Hespérides ou à la quête des Argonautes ; il témoigne de la richesse d'une « époque qu'on nous représente toujours comme foncièrement prostrée, » alors que « l'homme s'y montre redressé d'une fierté singulière, armé d'une ambition sans limites. » C'est en effet à la « haute mer » que nous invite la légende du Graal, fournissant un matériau privilégié à qui – dans la mouvance du Surréalisme – entend « remagnétiser la vie » : ne symbolise-t-elle pas à ses yeux la plus haute aventure, à l'aune de laquelle toute autre quête doit être mesurée ?

Si Gracq cite l'opéra de Wagner comme l'une des sources de sa pièce, il est également directement remonté au *Parzifâl und Titurel* de Wolfram von Eschenbach (d'où a été tiré le

---

<sup>7</sup> « Entretiens avec Jean Carrière » *O.C. II* 1236-37.

<sup>8</sup> « Entretiens avec Jean Roudaut » *O.C. II* 1237.

<sup>9</sup> *En lisant en écrivant O.C. II* 640-41.

<sup>10</sup> « Entretiens avec Jean Carrière » *O.C. II* 1237.

<sup>11</sup> *O.C. II* 1237

<sup>12</sup> *André Breton, O.C. I* 510.

<sup>13</sup> *Le Roi pêcheur* (Paris : José Corti, 1949) 14.

<sup>14</sup> Ce que Jean Cocteau avait lui-même déjà signalé dans sa préface à sa pièce *Les Chevaliers de la table ronde*, où il disait « rompre avec une certaine manie de la Grèce » (71).

livret), auquel il emprunte certains noms de personnages, comme ceux de Trévizel, Ilinot ou Kaylet. Ce long poème de vingt-quatre mille vers, rédigé entre 1200 et 1210, s'appuie en partie sur le *Perceval* de Chrétien de Troyes, tout en s'écartant de son modèle et en proposant, en outre, un dénouement. Dans l'épisode qui a retenu Gracq, Parzival arrive près d'un lac où il rencontre un pêcheur de grande noblesse, empreint d'une profonde tristesse, qui lui conseille de se rendre au château le plus proche ; lequel se révélera être celui du Graal, et le pêcheur, le roi Amfortas en personne, qui se meurt d'une blessure incurable faite par une lance empoisonnée, probable châtiment d'un amour coupable. Le héros assiste le soir à l'étrange cortège du Graal, mais reste muet, sans s'enquérir de la nature du merveilleux spectacle, ce qui eut apporté au Roi la guérison ; il n'a pas su compatir à la souffrance de celui-ci, comme le lui reprochera Cundrie, la messagère du Graal (qui ressemble plus à la « demoiselle hideuse » de Chrétien de Troyes qu'à la future Kundrie de Gracq). Mais après avoir fait pénitence, et après de nouvelles épreuves, il revient au château et pose enfin la question qui abolit toutes les souffrances : « Mon oncle, quel est ton tourment ? », obtenant ainsi la royauté du Graal.

Si Gracq cite l'importance qu'a eue pour lui Wagner, qui lui-même s'est inspiré de Wolfram von Eschenbach, il s'éloigne sensiblement de l'histoire que narre le livret d'opéra, qui propose une tout autre lecture du personnage de Kundrie : c'est elle qui, sur les ordres de Clingsor, a charnellement tenté Amfortas, provoquant sa blessure. Personnage double, elle est à la fois belle à ravir et hideuse créature lorsqu'elle parcourt le monde pour trouver les baumes qui soigneraient le roi. Face à Parsifal, elle joue à nouveau la tentatrice et lui dérobe un baiser : le héros comprend alors qu'il doit la repousser pour accéder aux secrets du Graal.

À ces sources s'ajoutent d'autres influences, « l'épais terreau de la littérature » nourrissant, selon Gracq, toute écriture, « dans une chaîne d'écrivains ininterrompue »<sup>15</sup> en particulier celle du mouvement surréaliste. Il s'était lié d'amitié avec André Breton (l'un des rares à avoir salué *Le Roi pêcheur* comme « une merveille » à l'« atmosphère » « inouïe »), auquel il venait de consacrer en 1948 un très bel essai ; le mouvement surréaliste lui semble relever d'un « compagnonnage, » comme celui qui unit les compagnons de la Table Ronde ;<sup>16</sup> et l'ambition qui est la sienne (symbolisée en particulier par la réconciliation des contraires promue par le *Second manifeste du surréalisme*) n'est pas étrangère, à ses yeux, à la quête du Graal. L'« itinéraire hasardeux dont le but se dérobe sans cesse » de la « quête surréaliste » ne peut manquer de rencontrer « les grandes figures symboliques, tour à tour exaltantes et glaçantes, du Château périlleux. »<sup>17</sup> Gracq situe le parallèle entre la quête surréaliste et celle du Graal dans la « même soumission foudroyante à la rencontre, » le « même sentiment intime d'élection chez le prédestiné à la découverte, » le « même pressentiment tragique et dévorant de l'imminence de la trouvaille "bouleversante" du secret des secrets, de la pierre magique. [...] Il s'agit très précisément du [...] sentiment débordant, vécu, de la miraculeuse possibilité. »<sup>18</sup> Les *intercesseurs* privilégiés de Gracq sont précisément ceux qui, à l'instar de Breton, mais aussi de Rimbaud – qu'il loue d'avoir su considérer la vie « comme une sollicitation véhémement d'avoir à "changer la vie" – ou encore de Novalis,<sup>19</sup> peuvent apporter « cette sensation d'une aigrette de vent aux tempes » (selon la phrase fameuse de *L'Amour fou*, qu'il aime particulièrement à citer).

<sup>15</sup> *En lisant en écrivant*, O.C. II 657.

<sup>16</sup> « Il fournit l'archétype du " Bund " idéal, – de la communauté élective. »

<sup>17</sup> O.C. I 453.

<sup>18</sup> O.C. I 453-54.

<sup>19</sup> Le héros de *Heinrich von Ofterdingen* est en quête de la « fleur bleue. »

Comme Wagner, Gracq ne retient de la tradition que l'épisode où Perceval arrive sans s'en douter au château du Graal, tout entier comme plongé dans un sommeil léthargique : l'étrange blessure du roi Amfortas focalise toute l'attention, au point de détourner de la pensée du Graal lui-même. Mais tandis que Wagner « attribue ce désordre à un ensorcellement, » Gracq n'opère pas, comme lui, « une plongée dans le magique et le sacré. »<sup>20</sup>

Le titre même qu'il choisit annonce la volonté de placer le personnage d'Amfortas au centre de la pièce : « Donner au personnage d'Amfortas la place centrale : c'est de ce changement de perspective que je m'autorise pour le titre donné à cette pièce. »<sup>21</sup> L'« Avant-propos » insiste sur ce déplacement de perspective qui confirme une loi du mythe : celle de la réversibilité, l'ouvrant à de nouvelles réécritures :

[C]ette matière [de Bretagne] n'est pas épuisée, et [...] ce serait vraiment faire peu de confiance au pouvoir de renouvellement indéfini de la poésie la plus pure – la plus magique – que de le croire. Le cycle de la Table Ronde appartient à l'espèce de mythes la plus haute : il est par essence un de ces carrefours où les très petits déplacements du promeneur correspondent à chaque fois à un foisonnement de perspectives nouvelles. [...] Il noue une gerbe d'éléments concrets propre à matérialiser comme nulle autre le thème de la fascination. Reste au centre, au cœur du mythe et comme son noyau, ce tête à tête haletant, ce corps à corps insupportable – ici et maintenant, toujours – de l'homme et du divin [...].<sup>22</sup>

La question de la nature du Graal est évidemment déterminante pour évaluer le traitement que l'auteur réserve à la fable. L'objet énigmatique se trouve situé au cœur des dialogues, et chaque personnage se définit par l'interprétation qu'il en donne.

Dans le récit archétypal de Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*,<sup>23</sup> ce dernier apparaît comme un talisman merveilleux, situé dans un château lui-même difficile d'accès, objet d'une quête dont le sujet est un jeune homme pur, héros solaire. Perceval n'a la révélation de sa nature qu'au terme de son parcours, après avoir failli à poser la question attendue sur la lance à la pointe ensanglantée – question qui lui eût permis de guérir le roi *méhaigné*, restaurant ainsi la prospérité du Château mystérieux et de sa terre Gaste. Un ermite lui remet sa faute et lui révèle que le vase précieux contient une hostie qui maintient en vie, depuis des années, un vieux roi, le père du Roi pêcheur.

Dans la pièce de Gracq en revanche, la vraie nature du Graal n'est pas dévoilée ; il est l'objet d'un constant commentaire qui en loue les prodigieuses qualités aussi bien que la nature ambiguë. Cette nature en effet, dans la bouche de tous les personnages qui l'évoquent, relève de l'indicible. La caractérisation la plus fréquente consiste à mettre en valeur sa « lumière » (comme le soulignent Amfortas et Kundry), et sa vue paraît si éblouissante au jeune Kaylet – dans la scène où, à l'acte IV, sur l'ordre de Kundry, il grimpe à une fenêtre pour apercevoir la grande salle où aura lieu la cérémonie – qu'il doit se protéger les yeux : « Kundry ! c'est le Graal !... Mes yeux me brûlent » (147). Il est « lumière, musique, parfum et nourriture, » comme le confie Amfortas à Perceval, au même acte (137) ; or il s'agissait là d'un *leitmotiv* : « il sera lumière, parfum et nourriture, » annonçait déjà Kundry à l'acte I (31), et selon Clingsor, toujours au même acte, il n'en répandait pas moins sa « lumière nourricière » (29). Aussi se définit-il essentiellement par

<sup>20</sup> Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq* (Paris : José Corti, 1972) 75.

<sup>21</sup> « Avant-propos, » *Le Roi pêcheur* 16.

<sup>22</sup> *Le Roi pêcheur* 16.

<sup>23</sup> Voir Jean-Louis Backes, article « Graal, » *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel (Monaco : Éditions du Rocher, 1988) 670.

ses effets miraculeux : « Le service du Graal promettait l'éternelle jeunesse, » rappelle Bohort, l'un des vieux chevaliers du château (23). « Pour qui le voit, ses yeux s'ouvrent et ses oreilles entendent, il comprend le chœur des mondes et le langage des oiseaux. Le Graal est suffisance, extase et vie meilleure. Il est soif et étanchement, dépouillement et plénitude, possession et ravissement » (59) : c'est ce qu'à l'acte II affirme Perceval à Trévrizent, au cours de la tirade où il lui révèle son nom avec orgueil (« Je suis Perceval le Gallois ! »), ainsi que la haute mission dont il se sent investi : rejoindre cet « objet de grande merveille, le Graal, » qu'il n'est « donné » qu'« à un seul » de « conquérir, » « s'il est assez pur et sage, et si parvenu après de longues aventures en sa présence, il sait poser la seule question qui délivre. » « Je veux être celui-là, » affirme Perceval, auquel l'ermite va précisément reprocher de s'auto-désigner « pour ce service avec grande présomption » : « Tous sont appelés, Perceval, et non point toi singulièrement. Et c'est t'exclure du salut que de commettre le péché d'orgueil. »<sup>24</sup>

« Soif et étanchement, dépouillement et plénitude, possession et ravissement » : ces couples antithétiques définissent le Graal comme coexistence des contraires, en écho évident à l'esthétique de Breton. Mais c'est aussi dire la nature ambiguë du Graal – contre lequel Trévrizent met en garde Perceval qu'il considère « en grand péril » (64), l'invitant à écouter, à travers lui, « la voix de l'Église », méfiante à l'égard d'une quête qui pourrait s'apparenter à la tentation mystique : « Laisse le Graal. [...] Ce sont des abîmes défendus, des vertiges où l'âme se perd. » Méfiance qu'il réaffirme encore plus nettement un peu plus loin : « Plus je t'entends, plus je me méfie du Graal, Perceval. Le sang du Christ est pour le Graal une bonne excuse qui ne rassure pas. Je me méfie de cette vieille outre qui a recueilli bien étrangement le vin nouveau. J'y vois des pièges, [...], une tentation plus vieille que le monde du rachat » (67).

De son côté, Amfortas ne cesse de mettre en garde Perceval contre les sortilèges du Graal, coupable d'empoisonner l'esprit des hommes. Lors du dénouement, après que Perceval a renoncé au Graal en s'étant abstenu de formuler la question fatale, le roi affirme à Kundry avoir « traité » Perceval « mieux qu'un messie, mieux qu'un élu, mieux qu'un prophète, » en le laissant choisir : « Tu le poussais au Graal les yeux bandés, comme le bétail glorieux du sacrifice. J'ai préféré le traiter en homme » (150). « Fer rouge, » « calice de fiel » (143), le Graal se voit démythifié dans sa valeur rédemptrice : « Le Graal dévaste, » affirme Amfortas (140). Il est l'ombre autant que la lumière, le pur autant que l'impur. En fait, le Roi met en garde Perceval contre le déni du négatif qui accompagne toute idéalisation du Graal. « Le Graal dissout les espoirs fumeux et les idées vagues » (142) ; « Le Graal est exigeant. » Au dernier acte, le dialogue du Roi avec Perceval (amenant celui-ci au renoncement) fait écho à son précédent dialogue avec Kundry (dont j'ai déjà cité l'une des formules-clés) : « Le feu du Graal est torride, » « il brûle » ; c'est pourquoi il « n'est pas fait pour la terre, » ni pour les hommes ; « [l]e Graal est lumière, et une lumière trop vive les effraie. Ils ont besoin d'un peu de clair-obscur. À leur soleil il faut des taches » (109). Ainsi le Graal « est fait pour être enterré » (110) ; et c'est pourquoi, à deux reprises (la première échouant grâce à l'intervention de Kundry), il fait obstacle à Perceval et obtient son départ. Le Graal est une lumière qui cache un « noyau de nuit » : « Ce que tu appelles bienfait, dit le Roi à Kundry, je l'appelle malédiction » (110).

Alors que le drame de Wagner s'achève sur une apothéose finale (le Roi est miraculeusement guéri au contact de la lance qui saigne, et Parsifal peut contempler le Graal dans toute sa splendeur), il n'en est rien dans *Le Roi Pêcheur*, qui s'achève sur le silence et l'échec de Perceval.

---

<sup>24</sup> *Le Roi pêcheur*, 61-62.

Encore faut-il souligner l'ambiguïté du comportement d'Amfortas qui, contrairement à la logique des rites d'initiation (où l'aîné aide le novice à surmonter les épreuves), affirme à Perceval : « Je ne puis rien pour toi » (144). S'il s'évertue à « désespérer » Perceval, c'est qu'il en craint la rivalité, aussi bien dans sa relation avec Kundry que dans son statut de roi du Graal. Lui-même précise que « tous les fils veulent la mort de leur père » (82) ; et s'il ne cesse d'établir un parallélisme entre Perceval – qu'il affirme être son double – et lui-même, c'est pour le mieux dissuader de prendre sa place.

« C'est Kundry qui porte mes couleurs, » affirme Gracq dans la dernière phrase de son « Avant-propos, » inversant le code de la chevalerie selon lequel c'est le chevalier qui porte les couleurs de la Dame. Toute la pièce repose sur la triade Amfortas/Kundry/Perceval et sur la rivalité qui oppose le jeune homme au vieux Roi, mais aussi celui-ci à Kundry, chacun tentant d'infléchir la décision que va prendre Perceval (d'où la fréquence des échanges discursifs, lieu d'une forte tension dramatique). Kundry (dont la présence scénique est forte : elle apparaît dans douze scènes à partir de la scène 3 de l'acte I) est celle qui accepte de mourir pour que le Graal brille à nouveau : « Je sais que la vue du Graal se paie. Je sais que lorsqu'il brillera ici, je n'y vivrai plus. Mais même à ce prix, entends-tu que je le désire ? » C'est elle qui reconnaît en Perceval l' élu capable de tenter l'épreuve. Elle est celle qui choisit le changement, la rupture. Si la pièce semble se terminer sur un échec avec le départ de Perceval, la fin reste ouverte, la « folie du Graal » n'étant pas « éteinte. » Le temps redevient orienté par l'attente, dans l'espoir d'une délivrance future. Peut-être ne s'agit-il que de surseoir à l'échec en chargeant l'inaccompli de tout son potentiel énergétique.

L'écriture du *Roi Pêcheur* permet ainsi à Gracq de proposer sa version personnelle du mythe, imprégnée des thématiques majeures auxquelles le lecteur de l'œuvre est accoutumé, avec le dessein de « délivrer le Graal de l'enchantement chrétien. »<sup>25</sup> Ajoutant aux multiples versions de la légende sa propre interprétation, il ne retient de la fable que les « motifs "gracquiens," »<sup>26</sup> ceux qui correspondent à son imaginaire. *Au Château d'Argol*, premier roman publié, se présentait déjà comme une « version démoniaque » de *Parsifal* (« Avis au lecteur »),<sup>27</sup> et présentait une description sous forme d'*ekphrasis* d'une gravure qui rappelle « certaines des œuvres les plus hermétiques de Dürer, » représentant « les souffrances du roi Amfortas » ; l'observateur y était frappé par un détail : « c'était de sa blessure même que jaillissaient de toutes parts les rayons d'un feu impossible à tarir. » Le sang qui sourd de la « blessure secrète » se confond dans sa matière avec celle du sang sacré contenu dans le Saint-Graal.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> « Le Roi Pêcheur, » *La Table ronde*, juin 1949. « La conquête du Graal représente – il n'est guère permis de s'y tromper – une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité tellement agressive qu'elle ne s'arrange décidément qu'assez mal d'un enrobement pudique et des plus hasardeux dans un contexte chrétien aussi incohérent que possible où figurent plutôt mal que bien, vraiment au *petit bonheur* – le Golgotha, Joseph d'Arimathie, Vespasien – bien d'autres encore. »

<sup>26</sup> Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, 76.

<sup>27</sup> Selon Bernard Vouilloux, « [c]ontrairement [...] au mythe médiéval et à son adaptation wagnérienne, le sauveur, Albert / Parsifal, ne se désolidarise pas absolument du péché : le rachat de la faute passe par la faute ; le mythe est perverti. » D'autre part, « Parsifal est un personnage absolument positif, il est le pur, l'innocent, le vierge à qui la grâce est donnée ; Klingsor l'enchanteur est son double inverse, personnage noir, entièrement négatif ; Kundry et Amfortas sont des personnages mixtes dont la pureté a été altérée par la faute. Dans le récit, Herminien est un personnage irrémédiablement négatif, Albert et Heide sont des figures doubles. » Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte. L'Image dans l'œuvre de Julien Gracq* (Genève : Droz, 1989) 240-241.

<sup>28</sup> *O.C.* I 84-85.

Si la pièce s'écrit dans le prolongement d'*Au Château d'Argol*, elle met en place toute une série de situations narratives ou de thématiques que la suite de l'œuvre va déployer. L'une d'elle, amplement commentée par la critique, me paraît fondamentale pour l'analyse du *Roi Pêcheur* : l'attente, puissant ressort dramaturgique de la pièce comme des récits.

L'attente est chez Gracq une « pente de la rêverie, »<sup>29</sup> en écho à la phrase célèbre d'André Breton, dans *L'Amour fou* (1937) : « J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique. »<sup>30</sup> « Dans les livres que j'écris, a pu dire Gracq, il y a un élément qui est commun : *l'événement n'a jamais lieu.* »<sup>31</sup> L'attente s'y module en situations qui diffèrent par l'objet et l'amplitude du délai. Pour les personnages gracquiens, c'est paradoxalement l'attente qui est plénitude, et c'est sa *satisfaction* qui risque toujours d'en creuser la déception ou le manque : car l'attente oriente moins le désir vers une issue quelconque en dehors d'elle, qu'elle ne le constitue en soi et pour soi. Comme s'il fallait, pour qu'il garde toute son acuité et sa ferveur de désir, que l'objet de la quête soit maintenu à distance : « Il ne faudrait qu'attendre. Seulement attendre. »<sup>32</sup>

L'attente est un entre-deux : entre le "pas encore" et le "déjà", l'absence et la présence, l'imaginaire et le réel, elle réside tout entière dans le "presque" qui consomme l'écart, le défaut de coïncidence. D'où une prédilection pour ce qui précède l'événement, l'anticipation du plaisir l'emportant sur sa réalisation effective.

De même, dans *le Roi Pêcheur*, l'événement promis n'a pas lieu : Perceval « ne dit rien, » renonçant ainsi au Graal. Dans un retour à la situation initiale, est réaffirmé le rétablissement de cet état d'attente léthargique que la venue de Perceval, l'intrus, avait un moment troublé. « La folie du Graal n'est pas éteinte... Un autre viendra, » affirme Amfortas (150). La pièce se clôt sur l'annonce d'un événement, indéfiniment retardé. Le début de la pièce met en scène une situation d'attente dont le commencement est indéterminé, et l'issue douteuse : l'arrivée du Très-pur capable de délivrer Montsalvage de la malédiction qui enferme le château dans une léthargie mortifère, et qui entraîne « l'éclipse du Graal » (21), son « silence » (20). Toute ardeur s'est éteinte, « depuis la faute d'Amfortas » que stigmatise l'horrible blessure, « fontaine de sang » (22), « bouche maudite et purulence contagieuse » (21). Montsalvage vit comme une « planète refroidie » où l'attente n'est plus qu'un las découragement : « Rien à faire ! Attendre – espérer – implorer – comme une vieille femme agenouillée sur son prie-Dieu » (24). L'attente est devenue un état dans lequel chacun s'est installé ; Amfortas, au fond, ne désire pas que prenne fin cette attente, même au prix de sa guérison, car la venue du sauveur mettrait un terme au pouvoir qu'il exerce, si dérisoire soit-il (puisque le Graal est désormais privé de toute vertu surnaturelle). Comme il l'explique à Kundry qui lui reproche de « [cacher] son trésor comme un avaro, » alors que « les bienfaits du Graal sont pour tous » (110), mieux vaut ne pas réveiller « le feu du Graal. » Aussi laisse-t-il une première fois partir Perceval, affirmant que celui-ci « n'était pas celui que la promesse désigne, » et que leur attente « a été déçue » (113). S'il relance l'espoir en annonçant dans les toutes dernières répliques qu'« un autre viendra » (150), il incarne sans doute

---

<sup>29</sup> Gracq commente en ces termes cette expression : « Si j'aime bien l'expression de Hugo "la pente de la rêverie", c'est qu'elle met l'accent sur l'*accélération* qui me paraît être son élément essentiel, et qui s'achève sur l'impression que "la tête tourne", c'est-à-dire que le moment est venu de commencer à *fixer*. » (*Préférences*, O.C. I 846).

<sup>30</sup> André Breton, *L'Amour Fou, Œuvres complètes II* (Paris : Gallimard, 1992) 697.

<sup>31</sup> Voir l'entretien radiophonique avec Gilbert Ernst, 12 juillet 1971, *Cahier de l'Herne*, n°20 *Julien Gracq*, (1972), 214.

<sup>32</sup> *La Presqu'île*, OC II, 484.

une version négative de l'attente, pure passivité – alors que Kundry est du côté du risque et de la transgression, quel que soit le risque encouru. Perceval lui-même, en ne posant pas la question fatidique, celle que révèle Kundry – « Quel nom est le tien, plus éclatant que la merveille ? » (31) – déçoit son attente à laquelle il n'a pas « répondu » (149).

Le silence de Perceval s'explique sans doute par le scrupule ressenti à mettre fin à cet « espoir » qu'est l'attente pour s'installer dans un état de « possession » aussitôt « irrespirable » (141). Toute acquisition est mortifère dans la mesure où elle détruit le caractère vital de l'attente. La « ruse » d'Amfortas a réussi : le Graal n'est plus pour Perceval qu'un « calice de fiel » (143), que ses lèvres désormais n'approcheront pas, de peur d'une contamination qui le rendrait semblable à Amfortas. Au moment où il touche au but, le sujet de la quête y renonce : ainsi ne pourra-t-il en dénaturer le sens le plus profond (qui est de n'avoir pas de fin).

Si la quête a une fonction cardinale dans toute l'œuvre, on retrouve dans la pièce d'autres motifs non moins typiquement "gracquiens", déterminant un *paysage* ou une *atmosphère*. Ainsi, on pourrait s'attarder sur les composantes du décor et plus généralement sur les lieux évoqués ou représentés sur scène. On sait l'importance des paysages pour l'auteur : loin de n'être à ses yeux qu'une toile de fond dressée à l'arrière d'un drame, ils lui paraissent jouer le rôle d'un *révéléteur* : ils offrent aux personnages l'occasion d'une mise à l'épreuve au cours de laquelle ils se découvriront à la fois *autres* et, paradoxalement, rendus à eux-mêmes. Dans *Le Roi pêcheur* sont tour à tour évoqués bois et forêt, la rivière du Plimizel qui se jette dans le lac de Brumbâne dont les bords sont « bordés de roseaux et ombragés de très vieux arbres » (55), le marais, qui circonscrivent une certaine sorte de territoire géographique.

Or les commentaires des personnages laissent voir un espace négativement connoté : l'eau du lac est dite « sans regard » par Amfortas. Pour la forêt, elle est certes un lieu de prédilection, étant par excellence celui par où il peut arriver quelque chose :

La forêt, c'est [...] le lieu où se situent dans les légendes du Moyen Âge, les apparitions, les événements, le miraculeux. Tout peut apparaître dans la forêt, c'est par excellence le lieu mystérieux, magique.<sup>33</sup>

Rassurante et terrifiante à la fois, elle est toujours susceptible de réveiller les terreurs enfantines, nourries par les contes – celle des « enfants perdus dans la forêt crépusculaire, écoutant craquer au loin le tronc des chênes sous le talon formidable des bottes de sept lieues. »<sup>34</sup> Les légendes celtiques rejoignent ici les contes de Perrault : signalons que l'univers du conte, lié à l'enfance, se voit convoqué à plusieurs reprises dans la pièce. La forêt enveloppe le personnage dans ses sortilèges, non sans une impression d'encerclement et d'étouffement, venue de l'*Urwald*, la forêt primitive, espace d'un sacré obscur et effrayant. Pour les chevaliers réunis au début de la pièce, « cette forêt étouffante » « gagne comme une lèpre, » « emmure le château » (20) : « À quoi bon veiller, au creux de cette forêt, éternellement vide ? » La forêt est donc elle-même une *terre gaste* ; opaque, infranchissable, elle fait obstacle et écran, en livrant celui qui s'y aventure au risque de se perdre : Perceval se présente à Trévrizent comme « un chevalier en quête de son chemin » qui, depuis le matin, « n'a rencontré âme qui vive dans ces bois perdus » (55-56). Mais elle est aussi le lieu potentiel de l'épreuve qualifiante ; le même peut se vanter de pouvoir franchir les « dangers terribles » qui protègent le Graal, quitte à devoir

<sup>33</sup> « Sur *Un balcon en forêt*, » entretien radiophonique entre Julien Gracq et Gilles Ernst, *Cahier de L'Herne* (1972), 220-21.

<sup>34</sup> *Un Balcon en forêt*, OC II, 209.

« abattre hommes et dragons, un à un, comme un bûcheron s'ouvre un chemin dans la forêt. »

Quant au château, il peut se révéler piège mortel : « [t]out un jeu d'oppositions et d'ambivalences s'y trouve investi autour des pôles du haut et du bas, de l'ouvert et du fermé, du dedans et du dehors. »<sup>35</sup> Type de lieu cher au roman noir comme au conte fantastique, il évoque le « Château Périlleux » du cycle du Graal, voué aux épreuves initiatiques. La didascalie initiale du premier acte mentionne « une salle d'armes du château de Montsalvage » ; et c'est une baie donnant sur la forêt et sur le lac qu'indique la didascalie initiale du second acte : « Les bords du lac de Brumbâne, bordés de roseaux et ombragés de très vieux arbres, » avec sur la droite la cabane de l'ermite Trévrizent. Les didascalies, souvent détaillées (essentiellement pour préciser lieux et décors) tiennent lieu des descriptions si importantes dans les fictions romanesques de l'auteur – elles qui sont « le monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemin, où déjà quelqu'un marche ou va marcher. »<sup>36</sup> N'oublions pas en quels termes Gracq évoque la description romanesque, qui lui paraît avoir « toujours partie liée avec les préliminaires d'une *dramaturgie*, » avec le « battement de cœur » que suscite « un *lever de rideau* » – toutes métaphores qui témoignent chez lui d'un « besoin de théâtralité »<sup>37</sup> sous-jacent au genre où il s'inscrit.

Or Perceval perçoit Montsalvage comme angoissant, tout entier refermé sur son secret. Une sensation de malaise et de peur le saisit dès son arrivée ; il aura hâte, par la suite, de quitter « ce château atroce, » avec ses « salles hagardes, » ses « couloirs vides, » « cette somnolence qui rêve, » ces « fenêtres murées par les feuilles, » ces « dalles sur lesquelles le pas glisse comme sur de l'huile, » « ces ombres des branches qui bougent sans cesse le long des murs. » Le château semble encerclé et même assiégé par la forêt – comme le château d'Argol, lui-même cerné par « des bois tristes et sombres » et parcouru de couloirs tout aussi lugubres. L'image de la *terre gaste*, désolée et désertique, comme frappée à mort, se retrouve dans d'autres textes de l'œuvre, en particulier dans « La Route » et « La Presqu'île, » où la « terre gâte » évoque « un pays muet, prostré dans sa disgrâce, et que devait avoir touché une espèce d'anathème. »<sup>38</sup>

L'opposition dedans / dehors s'opère au moyen de lieux intermédiaires, tels les judas, portes et fenêtres, qui semblent des passages entre deux mondes, ouvrant sur un ailleurs mystérieux et inquiétant. L'ouverture ou la fermeture des portes est ici décisive. Ainsi, Amfortas ordonne à ses chevaliers : « toutes les portes resteront ouvertes à tous – selon le rituel – sauf aux enfants et aux femmes. » Quant aux fenêtres, fréquemment mentionnées, elles ouvrent sur un espace extérieur que dissimule fréquemment le brouillard persistant qui recouvre les lieux comme d'une malédiction, et transforment Montsalvage en une « planète refroidie. » Le Roi pêcheur guette précisément la levée de ce voile pour se rendre au lac, décrit comme un espace bénéfique où, bercé par le mouvement de la barque, il trouve un dérivatif à ses souffrances, et un substitut à l'activité de chasse qui lui est désormais interdite : « La vue de l'eau changeante est une distraction à mes douleurs. »

La fenêtre de la salle du Graal permet de transgresser l'interdit de voir qui pèse sur Kundry ; c'est le « haut lieu » du château, sanctuaire protégé aux regards. Kaylet, que Kundry fait grimper pour qu'il se fasse son relais visuel (et celui du spectateur, à qui l'accès n'est pas moins interdit), ébloui par le Graal, est en fait incapable de dire la merveille : tout au plus peut-il rapporter que Perceval est resté silencieux.

---

<sup>35</sup> Michel Murat, *Julien Gracq* (Paris : Belfond, 1991) 200 (notice de *Un balcon en forêt*).

<sup>36</sup> *En lisant en écrivant* 15.

<sup>37</sup> Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq* 90.

<sup>38</sup> « La Presqu'île, » *La Presqu'île, OC II* 425. Voir T.S. Eliot, *The Waste Land*: « What the Thunder said. »

Nous aimerions terminer ce propos en évoquant un motif qui semble essentiel dans la pièce, celui du *sang*.

Le titre de la pièce caractérise Amfortas par une fonction,<sup>39</sup> rapprochant sur un mode oxymorique rang royal et activité de *vilain*, dépourvue de tout prestige (sauf à évoquer une connotation christique, celle de la pêche miraculeuse que le Christ fait faire à ses disciples sur le lac de Tibériade). Mais c'est au sang que son nom est le plus souvent associé. On sait que le terme *graal* désigne en ancien français un récipient à usage domestique de forme circulaire, vase, jatte ou coupe à boire. Les écrivains médiévaux l'ont choisi pour désigner ce vase merveilleux qui est l'objet de la quête. On sait aussi que chacun donne sa propre version du *graal* et que, dans le contexte chrétien, il constitue une relique sacrée : le Saint-Graal serait la coupe ayant servi au repas de la Cène le jeudi saint, ou celle dans laquelle Joseph d'Armathie aurait recueilli, au pied de la croix, le sang qui coulait des plaies du Christ.<sup>40</sup> « Soif et enchantement » : le Graal est lié à sa fonction première, coupe qui désaltère.

Mais c'est surtout la fontaine de sang qui coule de la plaie d'Amfortas qui retient ici l'attention. Le sang d'Amfortas semble avoir pris la place du sang du Christ, que la coupe sacrée est censée avoir contenu. Le sang ne cesse de couler dans la pièce, d'imprégner l'espace ; il déteint sur le « manteau rouge sang » du Roi. Jean-Pierre Lucet a bien compris son importance lorsque, dans sa mise en scène, il a utilisé au pied de la lettre la métaphore de la « fontaine de sang » qui n'arrête plus de couler. « Le signe actif du Roi pêcheur n'est pas le Graal, mais le sang du roi blessé. »<sup>41</sup>

Dès l'acte I, le sang est au centre des dialogues. On en note trente occurrences dans la pièce, sans compter ses dérivés *saigner* et *sanglant*. La plaie est une « bouche » « qui crie comme un cauchemar » (33) ; pour lui, il contamine tout le royaume. Élément-tabou – parce que lié aux menstrues féminines, aux blessures ou à la mort –, le sang s'oppose à l'eau pure et claire du lac : il est tout entier du côté de l'impureté, de la souillure, de la profanation, de la contamination.

Ces brouillards qui pèsent sur Montsalvage nous sont moins que cette bouche au milieu de nous qui crie comme un cauchemar, qui crie jusqu'à ce qu'une bouche lui réponde, jusqu'à ce qu'elle fasse autour d'elle un seul murmure de toutes les bouches et de toutes les veines une seule fontaine de sang. Cette bouche qui nous crie que c'est honte et misère de n'être pas malade... (22)

La répulsion des occupants du château se manifeste par le caractère négatif des comparaisons : l'« imbécile qui saigne » (selon l'expression du magicien Clingsor) est « comme un porc » « qui vomit sur sa litière, » « un vieux blessé qui défend sa bauge jusqu'au sang. » Amfortas qui « obsède les yeux de sa plaie » a ravi la place du Graal, selon Kundry.

Sur un mode à la fois narcissique et sadique, le roi jouit d'imposer à Perceval comme aux autres la vue de sa blessure : « Je suis là pour qu'on voie ! Je suis celui par qui le scandale arrive ! ... Et maintenant, regarde ! regardez tous ! – et baigne tes yeux dans ce sang... » (103). Découvrant la blessure, Perceval est horrifié : « Tout ce sang sur mes mains... Il me brûle. » Il

<sup>39</sup> L'épisode de la pêche miraculeuse est peu développé, et la dénomination de « Roi pêcheur » n'apparaît qu'à la fin de l'acte I, quand Amfortas se présente : « Tu le sais, on m'appelle ici le Roi pêcheur. »

<sup>40</sup> C'est la version que donne Trévrizent : « Le Graal a recueilli le sang du Christ sur la croix. » (*Le Roi pêcheur* 60).

<sup>41</sup> Hubert Haddad, *Qui vive ?, autour de Julien Gracq* (Paris : José Corti, 1989) 88.

avoue sa peur, peur de « ce sang partout sur les étoffes qui n'est pas le sang rouge des batailles, mais le sang pourri de la femme malade. » Le contact du sang est vécu comme une infection, une contamination dangereuse, comme s'il était la trace de l'acte de viol qui l'a fait couler ; c'est pourquoi il suscite dégoût et horreur, tout en fascinant. Si l'on admet l'hypothèse selon laquelle la blessure du Roi aurait été provoquée par l'acte sexuel avec Kundry (celle qui soigne étant celle qui a blessé), le sang est ici associé à la sexualité et au châtement dû à la souillure. Le sang d'Amfortas n'est pas un sang pur, symbole du jaillissement de la vie, substance matricielle, mais un sang corrompu, noir, dépourvu de cette vertu rédemptrice du vin transformé en sang du Christ par la vertu de la transsubstantiation chrétienne du mystère de l'Eucharistie.<sup>42</sup> Par une sorte d'inversion, le roi saigne, comme la femme dite « malade » ; et il est l'objet des soins constants de Kundry. Même si l'entourage du Roi parle de compassion, le sang qui s'épanche de la plaie a plutôt pour effet de l'isoler irréductiblement des autres. Mais en même temps, ce sang est son emblème et le signe de son pouvoir : le roi du Graal règne sur ses sujets par son propre sang qui le couronne aux yeux de tous. Si Perceval est horrifié à l'idée de ressembler à Amfortas, d'être son double, c'est aussi parce que ce signe distinctif le révolte, marque d'une pulsion de mort à laquelle l'oppose viscéralement sa propre pulsion de vie. « Le sang magnétique du Graal aimante mon sang, et l'appelle... » Mais le sang du Roi l'attire comme un liquide maléfique, d'autant plus inquiétant que son origine est inconnue : « Une blessure se guérit. C'est plus grave, » lui répond le Roi lorsqu'il l'interroge (77).

Le châtement qui suit la possession du Graal ne serait-il pas ce sang qui coule de la blessure d'Amfortas, signe d'une trop humaine faiblesse ? À celui qui a cru pouvoir dépasser la condition des hommes en devenant « roi du Graal, » le saignement par où s'épuise sa vie rappelle sa finitude. Rien de « sacré » dans ce sang, impossible à étancher, qui empuantit Monsalvage, contaminant tous ses habitants. Pour Michel Carrouges, le surréalisme s'apparente à « la quête éperdue d'un nouveau château du Graal, mais d'un Graal noir » ;<sup>43</sup> le sang d'Amfortas est bien ce « Graal noir » qui baigne la pièce de son « ombre vénéneuse. »

Faut-il ne voir dans *Le Roi pêcheur* qu'un accident de parcours pour Julien Gracq, ou y reconnaître au contraire « le cœur révélateur de toute l'œuvre » ? En exploitant un matériau mythique qui l'a tôt fasciné, l'écrivain révèle à quelle hauteur il place la notion d'*aventure* qui ne cessera d'innover son écriture : l'« homme ne doit pas perdre » la « haute stature des mythes et des rêves, » « sauf consentement à la médiocrité. »<sup>44</sup> En même temps se dévoile son goût pour le mystère, que satisfont tous ces mythes qui se refusent à donner leur clef, suscitant une entreprise infinie de déchiffrement ; c'est à cette posture que lui-même invite le lecteur, dès ses premiers textes : la littérature se dévoile selon lui en se voulant message, son essence est dans l'énigme, qui ouvre au sens ses *portes battantes*.

L'interprétation proposée par l'auteur de sa figure du Roi pêcheur s'écarte résolument de toute lecture chrétienne faisant du Graal une relique sacrée : « La quête du Graal fut une aventure terrestre, » affirme Allan dans *Un beau ténébreux*. « Cette coupe existait, ce sang ruisselait, de la

<sup>42</sup> « Car ma chair est vraiment une nourriture et mon sang vraiment une boisson. Qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui. » (Jean-6, 52-58).

<sup>43</sup> Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (Paris : Gallimard, 1950) 46.

<sup>44</sup> André Hardellet, « Le maître de cérémonie, » *Œuvre I* (Paris : Gallimard, 1990) 330 (texte paru à l'origine dans la revue *Givre* en 1976)

vue duquel les chevaliers avaient faim et soif. Tout cela on pouvait le voir. »<sup>45</sup>

Mais à la question : « Que représente le Graal ? » Gracq n'apporte pas de réponse. « Ses romans, commente Jean Roudaut, prennent pour le lecteur l'aspect d'interrogations. Une question se pose sans cesse, non parce que toute réponse demeure insuffisante mais parce toute question se mue en question nouvelle. »<sup>46</sup> La confrontation des voix et points de vue que la forme théâtrale met au premier plan exacerbe cette interrogation renouvelée, dont l'objet reste lui-même indéterminé. Ce qui est en jeu avec l'image mythique du Graal, c'est sans doute (mais pas exclusivement) la question que toute l'œuvre ne cessera d'explorer sur le *sens* (direction et signification) à accorder à l'existence, selon deux postures que l'écrivain, sous des formes diverses, oppose : le *sentiment du oui* et le *sentiment du non*, de l'appel et de la résignation, du « lâcher-tout » (sentiment des « amarres larguées, » selon une image récurrente) et du renoncement est pour Gracq la question vitale, que « personne au monde n'a jamais pu laisser sans réponse, »<sup>47</sup> et dont le mythe du Graal ne cesse de nous rappeler l'urgence.

Perceval échoue en ne répondant pas à l'appel fondamental qu'est le Graal, ou du moins en choisissant de surseoir à l'Événement pour lequel il se sentait prédestiné. Mais cet échec ne ferme pas ce que Gracq appelle la *possibilité*.

Gracq n'a écrit qu'une seule pièce de théâtre, déçu par la réception qu'on lui a fait ; mais la version du mythe qu'il propose, et qui n'a cessé de le fasciner, peut apparaître à la relecture – pour reprendre les termes de Serge Gaubert publiés lors de la mise en scène de 1991 – comme « ce qui donne à l'ensemble de l'œuvre son Orient. »<sup>48</sup> Métaphore qui illustre à merveille le *sens* (direction et signification) que le mythe du Graal confère à l'œuvre, réactivant le motif de l'horizon (l'Orient, on le sait, signifiant ce côté de l'horizon où le soleil se lève). Le rêve du Graal, dont le caractère inaccessible nourrit la quête fervente (quel que soit le contenu de l'objet ainsi fantasmé), rejoint chez Gracq la rêverie sur l'horizon, dont la dynamique est tout entière fondée sur le désir transgressif d'y *aller voir*.

---

<sup>45</sup> *Un beau ténébreux*, O.C.I 148.

<sup>46</sup> Jean Roudaut, « c'est Kundry qui porte mes couleurs, » *Qui vive ?* 187.

<sup>47</sup> *Le Rivage des Syrtes*, O.C.I 831.

<sup>48</sup> Serge Gaubert, « Le Graal de Gracq, » *Plaquette pour Le Roi pêcheur* (Théâtre des Célestins, 1991) 10.