

**L'Espace dans *Au château d'Argol* :**  
de la fonction focalisatrice des descriptions.

Claudine Vercollier  
(Université de Toronto)

L'espace joue, dans *Au château d'Argol*, un rôle très important. Présent dès le titre où l'utilisation de la préposition "à" accentue le caractère générateur du lieu - c'est au château d'Argol que cela se passe et cela ne pourrait arriver nulle part ailleurs -- l'espace se retrouve mentionné dans le titre de six des dix chapitres : Argol; Le cimetière; Chapelle des abîmes; La forêt; L'allée; La chambre. L'importance de l'espace est d'ailleurs soulignée par la place prise par les descriptions qui semblent envahir le roman, l'assiéger au point que l'on a pu reprocher à Gracq "ces formes sans contenu".<sup>1</sup> Pourtant, dans un roman aussi complexe, les descriptions n'ont pas simplement une fonction décorative même si celle-ci n'est pas totalement à écarter et si Gracq montre, comme les peintres maniéristes, un certain goût du détail pour le détail.<sup>2</sup>

Ce qui nous semble spécialement intéressant dans les descriptions d'*Au château d'Argol*, c'est leur fonction focalisatrice.<sup>3</sup> Cette utilisation du décor pour révéler un personnage n'est certes pas nouvelle. Qu'on se souvienne des théories de Balzac et de Gobseck, par exemple : "Sa maison et lui se ressemblaient. Vous eussiez dit de l'huître et de son rocher".<sup>4</sup> Mais ce qui semble plus spécifiquement intéressant dans *Au château d'Argol* et que nous nous proposons d'étudier, c'est que chaque personnage semble être représenté par un élément du décor.

*Au château d'Argol* comprend trois personnages : Albert, Herminien, Heide. Or, il faut noter que l'espace dans ce roman est composé de trois éléments principaux : le château, la forêt, la mer.

Certains indices conduisent à associer chacun des personnages à un de ces éléments : Albert à Argol, le château et ses environs immédiats; Herminien à la forêt et Heide à la mer. Albert, tout d'abord, est le seul des trois personnages à ne pas avoir de chapitre portant son nom (contrairement à Heide : chapitre III et à Herminien : chapitre IV); mais le chapitre où il est présenté, où sa vie est retracée s'appelle Argol (chap. I). Il est donc, d'emblée, mis en relation étroite avec Argol. De plus, il existe entre la description d'Albert et celle du château et de ses environs des ressemblances certaines. Albert est

décrit en ces termes : "*un air* venu des régions supérieures, léger et *vif*, semblait sans cesse affluer vers le front habité de *lumière*."<sup>5</sup> Or, lorsqu'Albert arrive à Argol, il remarque qu' "*un air vif*, un ciel lumineux donnaient aux profils nets de ces montagnes une espèce de majesté" (p. 20). Le vocabulaire utilisé dans la description du paysage est anthropomorphique : "les *dents* de grès aiguës" (p. 20), les "*profils nets*" (p. 20), "les *veines*" (p. 26) alors que la description d'Albert est spatialisée : "habité" (p. 18).

Le même genre d'interférence se produit entre les cheveux d'Albert et les pavillons de soie qui flottent sur la terrasse du château. En effet, lors de la première description d'Albert, description générale, à l'imparfait, il est assez curieusement fait allusion à l'effet du vent dans ses cheveux :

Les lignes du front divisé en deux lobes bombés se perdaient dans une chevelure blonde et aérienne, d'un tissu si délié que le vent en y jouant en déplissait et allongeait les boucles sèches et divisées (p.17).

Or, lorsqu'Albert, visitant le château pour la première fois, monte sur la terrasse, il est frappé par le vent qui fait claquer "les plis échevelés des hauts pavillons de soie" (p.29). On peut donc noter les termes *tissue* et *déplissait* utilisés pour les cheveux d'Albert et le mot *échevelés* pour les pavillons de soie.

Le même adjectif sera par ailleurs employé pour qualifier les ajoncs entourant le château et les cheveux d'Albert : "le jaune *terne* des ajoncs" (p.19) sera en effet rappelé plus tard par les cheveux blonds d'Albert : "le vent agita follement les mèches de ses cheveux blonds étrangement *ternes*, couleur d'avoine et de sable" (p.49). D'autres points permettent encore de rapprocher Albert et Argol. Les yeux d'Albert, par exemple, ne sont pas rigoureusement parallèles. Or, les fenêtres du château s'ouvrent "dans la muraille à des hauteurs presque toujours inégales, suggérant l'idée d'une distribution intérieure étonnante" (p.23).

On peut remarquer aussi que le château est la synthèse de styles différents, que l'on y trouve un rappel des "châteaux-forts anciens" (p.23) mais aussi une "aile, bâtie dans le goût italien" (p.24), ce qui pourrait être une traduction de ce désir d'Albert de tout connaître, d'acquérir un savoir philosophique aussi étendu que possible. Mais le lien le plus évident entre Argol et Albert est sans conteste la lumière. Ce mot est répété cinq fois dans la seule page 28 où est décrit l'intérieur du château qui semble merveilleusement s'accorder avec cette figure "angélique" (p.18) d'Albert avec "ce front habité de lumière" (p.18).

Pourtant Albert, malgré son apparence angélique, n'est pas qu'un être de lumière :

la spiritualité de cette physionomie était à chaque instant conjurée par la charnelle, la mortelle élégance du corps et des membres denses et longs: là étaient enserrés d'autres pièges; Une angoissante souplesse, une chaleur dormante, les ténèbres et les magies d'un sang lourd en peuplaient les artères (p.18).

De la même façon, si le château se caractérise tout d'abord par sa lumière, par son élévation, sa hauteur (*se dressait* p. 21; *le sommet* p. 22; *altitude* p. 23), il présente aussi des "fissures qui s'ouvraient dans le mur nu comme un soupirail inquiétant" (p.23) et, par la suite, vers la fin du roman, il va, lui aussi révéler ses pièges (la chambre interdite d'Herminien) et ses arcanes (le souterrain qui mène à la chambre de Heide). Cette quête d'Albert dans les souterrains du château correspond à la reconnaissance de la part obscure de son être. Guidé par Herminien, il prend conscience de ses propres ténèbres, de son profond désir de Heide.

Il existe donc suffisamment de ressemblances entre la description d'Albert et celle du château pour que l'on puisse conclure que le château est bien un représentant spatial d'Albert, ou plutôt de l'inconscient d'Albert, comme on a pu dire que le château du Graal était une représentation de l'inconscient de Perceval : "It is appropriate ... to interpret the Grail Castle as the region of the unconscious".<sup>6</sup> L'inconscient d'Albert sera bientôt envahi par deux forces antithétiques, Heide et Herminien, lumière et ténèbres, hauteur et profondeur, principe féminin et principe masculin, Christ et Antéchrist. Pourtant, à la fin, Albert pourra quitter le château dont l'abandon est souligné dans la dernière page : "... par les escaliers déserts, par les salles désertes, aux flambeaux éteints, aux flambeaux renversés ..." (p. 182). Albert a fait le tour de lui-même et achevé son exploration. Il a dépassé ses contraires par la mort de Heide et celle d'Herminien : "Le spirituel est distingué du naturel, plus spécialement de la vie animale, en ce qu'il s'élève à la connaissance de lui-même et d'un être à lui propre" (p. 40). Si Albert est représenté par une construction, un château, Herminien et Heide, eux, sont exprimés par des éléments naturels : la forêt et l'eau. La même image est utilisée pour Herminien et pour la forêt, celle du serpent :

Elle [la forêt] enserrait le château comme les anneaux d'un serpent pesamment immobile, dont la peau marbrée eût été alors assez bien figurée par les taches sombres des nuages qui couraient sur sa surface ridée (p. 30).

La forêt est le symbole d'Herminien dont le regard est comparé à "l'oeil froid et cruellement fascinant d'un éblouissant reptile" (p. 81). Comme la forêt qui

assiège le château, Herminien guette Heide et Albert et dispose autour d'eux un piège dont ils finiront par rester prisonniers :

Et avec un acharnement sublime, dans le défi insensé de son coeur, chaque soir à nouveau se tissait ce filet de Pénélope au tissu arachnéen, que Heide crevait à chaque instant en se jouant et sans s'en apercevoir même, mais dont Albert sentait tomber sur lui les mille replis à la façon d'une ombre sur son cerveau (pp. 82-83).

La forêt, comme Herminien, représente le monde des forces obscures, le monde du danger, de la violence. Elle suscite "l'anxiété" (p. 35), ses arbres sont "menaçants" (p. 31), ils ressemblent à un peuple "*conjuré* dans l'ombre" (p. 63).

C'est dans la forêt et par Herminien que va être violée Heide. La forêt est un monde inconnaissable : "La forêt à la veille de cette visite inattendue lui paraissait multiplier ses *retraites*, faire briller ses *secrets* cheminements" (p. 55). Or, Herminien, lui aussi, est indéchiffrable : "Au centre de lui-même et dans les instants les plus fiévreux habitait une *impénétrable réserve*..." (p. 44). "Ange noir" (p. 133, 168), "ange sombre" (p. 175), Herminien est en accord profond avec le monde obscur de la forêt.

Au contraire, Heide est un être de lumière et, en ceci, elle se rapproche d'Albert. Pourtant, il s'agit d'une lumière légèrement différente en ce qu'elle semble plus mobile, plus fluide que celle dont est habité Albert. Les membres de Heide sont "aimés de la lumière qui les *baignait* sans cesse d'une vapeur délicate" (p. 72). En fait, Heide se révèle comme étant essentiellement liée à l'eau. Ses yeux sont "larges et liquides" (p. 90) : après le viol, "ses cheveux *flottaient en longues vagues* dans la source" (p. 126). Tout ce qui la touche, fût-ce le feu devient liquide : "elle se découpa juste sur le disque du soleil devant, qui fit ruisseler jusqu'à ses pieds un tapis de feu liquide..." (p. 89).

Même le sable *sec* (p. 179) qu'Albert laisse couler sur le cercueil de Heide est comparé à "un *liquide* de mort" (p. 179).

C'est l'eau qui permet à Heide de se dévoiler, de se révéler, ce qui est naturel dans la mesure où, comme l'a souligné Bachelard, "l'eau est le symbole profond, organique de la femme".<sup>7</sup>

"Heide, dans sa radieuse nudité, marcha vers la mer ..." (p. 88) et, après le viol, Albert trouve dans la rivière "le corps entièrement nu de Heide" (p. 126).

Se révélant, par l'eau, en tant que femme, c'est par elle aussi que Heide découvre et dévoile sa sexualité. L'eau est associée à la volupté, à la jouissance :

et le froid de l'écume qui vola sur sa poitrine et son ventre fit bondir en elle une volupté si insoutenable que ses lèvres se replièrent sur ses dents--et à la surprise des spectateurs jaillirent à l'instant de cette silhouette exaltante les mouvements désordonnés et fragiles d'une femme (p. 89).

Et, la scène du viol évoque en Heide des images marines :

... elle sentait encore la puissance d'Herminien sur elle comme le déluge salé et fortifiant de l'eau vivante de la mer où l'eussent véhiculée, sans heurt et sans effort, la vélocité de mystérieuses vagues, pour la déposer en un voyage sans retour sur l'*autre rivage* de l'Océan ... (p. 134).

Pourtant, ce "déluge fortifiant", cette "eau vivante", sont de façon apparemment contradictoire liés à "l'autre rivage", c'est-à-dire à la mort. Heide subit ces évocations dans un "mortuaire écrasement" (p. 134) et, une première fois, lors du bain avec Albert et Herminien, Heide a de peu échappé à la mort. Par la suite, lorsque Heide se suicide après l'intrusion d'Albert, c'est pour trouver "l'oubli tout-puissant de ses tortures dans *les fleuves* d'une *nuit*<sup>8</sup> sans étoiles" (p. 178). Enfin, lorsqu'Albert et Herminien enterrent Heide, ils descendent son cercueil "dans son lit *humide*" (p. 179).

Ainsi, sexualité et mort sont, par l'intermédiaire de l'eau, étroitement mêlées. Un bon exemple en est la description de Heide, lorsqu'Albert la retrouve allongée au bord de la rivière après le viol :

Ses cheveux flottaient en longues vagues dans la source et sa tête rejetée en arrière, et noyée dans l'ombre où luisaient seulement les dents nues de sa bouche, faisait avec son corps un angle horrible et haussait vers le ciel ses seins gonflés et caressés par la lune avec l'élan d'une insoutenable ardeur...(p. 126)

La mort, sous la forme de "l'angle horrible" que fait la tête avec le corps est présente en même temps que la sensualité des seins "gonflés et caressés".

L'ambiguïté de l'eau exprime bien l'ambiguïté fondamentale de Heide, "âme de feu et de glace" (p. 46). Avant même l'arrivée de Heide, Albert gravera son nom sur une croix qui présente la même énigme :

... l'âme hésitait longuement à prononcer si cette croix figurait encore le signe de la Mort couchée à son pied dans le sol, ou au contraire affrontait le peuple endormi des tombes pour lui présenter l'image orgueilleuse de la *Vie* (1) éternelle présente encore au milieu des plus funèbres solitudes (p. 50).

Les trois éléments fondamentaux de l'espace : le château, la forêt et l'eau semblent donc bien représentatifs d'Albert, d'Herminien et de Heide. Dès lors, on peut se demander si les relations qui existent entre ces trois éléments ne sont pas, elles aussi, une image de celles qui existent entre les personnages.

Albert et Heide, tous deux êtres de lumière, devraient normalement s'attirer. Pourtant, lorsque l'on étudie de près les éléments spatiaux qui les représentent, il semble au contraire qu'ils s'excluent. Nous avons vu, en effet, qu'Albert était représenté par le château. Or, une des images qui reviennent très fréquemment pour caractériser le château est celle du vaisseau :

l'immense vaisseau du château (p. 26);

...il s'élançait dans la cage de l'escalier de bois verni de la tourelle, craquant et sonore comme la coque d'un vaisseau. Au sortir de l'escalier sur les terrasses du château, comme sur le pont d'un haut navire engagé dans les houles ... (p. 29);

... le dormeur ... pouvait se croire un instant balancé dans un vaisseau magique... (p. 32);

...l'entière masse du château engagé comme un navire en détresse ... (p. 138);

Et le vent ... déroulait à plis lourds les hautes courtines de soie, longuement gonflées et déferlantes comme des voiles ... (p. 138).

On pourrait donc penser que cette image du vaisseau rapproche Albert de Heide, puisque la mer est l'élément lié à Heide. Pourtant il est rappelé à plusieurs reprises qu'il s'agit d'une mer "vierge", c'est-à-dire d'une mer d'où les navires sont absents :

Cette mer où l'on n'apercevait pas une voile ... (p. 30);

Cette mer qui n'offrait à l'oeil, qui balayait en un instant son immense étendue, ni un oiseau ni une voile ... (p. 47-48);

...ces plaines liquides ignorées des vaisseaux (p. 50).

Il semble en fait que Heide soit interdite à Albert et que leur union ne puisse que causer la mort de la jeune femme.

Déjà, lors de l'épisode du bain, alors que les trois personnages connaissent l'extase d'une union parfaite, d'une "dévorante communion" (p.93), Heide tout à coup se laisse couler. Et c'est Herminien et non Albert qui la sauve : "Alors Herminien *se réveilla*<sup>s</sup> avec un subit frisson, et un cri surprenant sortit de sa poitrine" (p. 93). De même, Heide ne mourra pas du viol d'Herminien mais elle se suicidera après la profanation d'Albert, lorsque ce dernier aura passé le seuil interdit et pénétré dans sa chambre. Il ne faut pas oublier enfin que c'est

Albert qui a gravé le nom de Heide sur la croix du tombeau. Heide elle-même a conscience du caractère fatal de son amour pour Albert et elle a très tôt le pressentiment de sa mort :

Elle devenait une immobile colonne de sang, elle s'éveillait à une étrange angoisse; il lui semblait que ses veines fussent incapables de contenir un instant de plus le flux épouvantable de ce sang qui bondissait en elle avec fureur au seul contact du bras d'Albert, - et qu'il allait jaillir et éclabousser les arbres de sa fusée, chaude, tandis que la saisissait le froid de la mort dont elle croyait sentir le poignard fixé entre ses deux épaules (p. 74).

Gracq avait été frappé chez Breton par l'utilistion du mot "aimantation". Dans son livre sur André Breton il écrit : "Répulsions et attractions électives caractérisent le jeu de la vie affective".<sup>9</sup> Albert et Heide obéissent à ce principe de physique selon lequel deux forces de même nature se repoussent. Parce qu'ils sont proches ils doivent demeurer irrémédiablement éloignés.

Par contre, Albert et Herminien qui sont les deux opposés, sont attirés l'un par l'autre et, l'image du vaisseau qui, nous l'avons vu, exclut Albert de Heide, le rapproche au contraire d'Herminien. En effet, la mer sur laquelle vogue le château (vaisseau), c'est la forêt. La forêt est constamment désignée par des termes marins :

A regarder cette mer verte on ressentait un obscur malaise (p.30);

...vagues profondes de la forêt. (p. 32);

...cette mer d'arbres ... (p. 119);

...houles puissantes de la forêt (p. 138).

Albert et Herminien sont indissolublement liés par cette double image château-vaisseau/forêt-mer.

Mais en même temps, par cette image de la mer, Herminien est rapproché de Heide. Il devient, dans une certaine mesure, le double de Heide et il va prendre sa place auprès d'Albert. En fait, il se substitue à elle : à la séquence du bain où se réalise l'espace d'une seconde l'impossible communion des trois, succède celle de la chapelle des abîmes, sorte de double, de reflet de l'épisode précédent comme le montrent, notamment, les images marines :

Et la chapelle entière, plongée dans la pénombre verte que diffusaient ses vitraux, contre lesquels les feuilles pressées, à la silhouette rendue indistincte par l'épaisseur et la saleté du verre, remuaient avec un mouvement plus doux et plus nonchalant que celui des algues, semblait *descendue* dans les

gouffres de la forêt comme dans un abîme sous-marin...  
(p. 107).

Cet épisode s'achève par "le *chant de la fraternité virile*" (p. 113) lié à la volupté comme l'indique l'image de la mer qui, comme nous l'avons vu, est évocatrice de sexualité :

Et la fin du souffle qui se retirait de la poitrine à mesure qu'il s'élevait vers des hauteurs incroyables laissa derrière lui monter dans le corps entièrement vacant le flux salubre d'une mer libre et légère comme la nuit (p. 113).

Cette allusion à la mer, rappel indirect de Heide, fait mieux sentir combien cette dernière est exclue de l'union entre Albert et Herminien. On peut donc conclure que les descriptions dans *Au château d'Argol* ont bien une fonction focalisatrice. Elles permettent en effet d'éclairer les aspects essentiels des personnages en les associant à un élément spatial : ambigüité d'Albert, à la fois être lumineux, angélique mais aussi porteur de secrets et donc comparable au château, construction à la fois élevée et souterraine; caractère impénétrable, dangereux d'Herminien, associé à l'obscurité et aux dangers de la forêt; Heide enfin, liée comme la mer à la sensualité mais aussi à la mort.

Mais surtout ces descriptions permettent de mieux découvrir les liens profonds qui existent entre les différents personnages : alors qu'Albert et Heide semblent faits l'un pour l'autre, ils sont, en fait, exclusifs l'un de l'autre : leur union est impossible et doit entraîner la mort de Heide car la mer est vide et ne connaît pas le vaisseau. Gracq s'est servi du décor comme dans ces jeux d'ombres chinoises où la silhouette des personnages est projetée, agrandie sur un écran : chaque élément spatial a cette fonction d'agrandissement des personnages et leur donne une dimension cosmique.

Dans *Au château d'Argol*, Gracq a ainsi réalisé ce qui était pour lui la marque d'un grand roman :

Dans un grand roman, contrairement au monde imparfaitement cohérent du réel, rien ne reste en marge--la juxtaposition n'a de place nulle part, la connexion s'installe partout ... Comme un organisme, un roman vit d'échanges multipliés.<sup>10</sup>



## NOTES

- <sup>1</sup> René Etiemble, *Hygiène des lettres*, V (Paris : Gallimard, 1967), p. 85.
- <sup>2</sup> Jean Blot, "Chroniques : Julien Gracq et le maniérisme", dans *La Nouvelle Revue Française*, t. XXXVI, no. 213 (1er septembre 1970) pp. 84-88.
- <sup>3</sup> Philippe Hamon, "Chroniques : "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, no. 12, (Paris : Seuil, 1972), p. 484 : "une fonction focalisatrice (contribuer à l'anthropocentrisme du récit en apportant une somme d'information, directe ou indirecte, sur tel ou tel personnage - le héros souvent)".
- <sup>4</sup> Balzac, *Gobseck*, Editions de la Pléiade, t. II (Paris : Gallimard, 1976), p. 965.
- <sup>5</sup> Julien Gracq. *Au château d'Argol* (Paris : Corti, 1974), p. 18. Les renvois dans le texte sont tirés de cette édition.
- <sup>6</sup> Emma Jung, Marie-Louise von Franz, *The Grail Legend* (New York: Putnam's Sons, 1970), p. 68.
- <sup>7</sup> Gaston Bachelard. *L'Eau et les rêves* (Paris : Corti, 1942), p. 112.
- <sup>8</sup> Souligné dans le texte.
- <sup>9</sup> Julien Gracq. *André Breton, quelques aspects de l'écrivain* (Paris : Corti, 1948), p. 71.
- <sup>10</sup> Julien Gracq. *Lettrines* (Paris : Corti, 1967), pp. 24-25.

