

Cinquième année, Numéro 11, printemps-été 2010, publiée en été 2010

Julien Gracq, du surréalisme critique à la critique surréaliste

Jean-Yves GILLON

Chercheur et attaché de Coopération pour le français

jeanyvesgillon@yahoo.fr

(Date de réception: 27/05/2010 - Date d'approbation: 30/06/2010)

Résumé

Dans cette conférence¹ prononcée à l'occasion de l'assemblée générale de l'Association Iranienne de langue et Littérature Française, l'auteur s'interroge sur le lien que revendique Gracq avec la révolution surréaliste, alors même que son œuvre affiche un certain classicisme formel. L'interprétation gracquienne du surréalisme, en dépouillant ce mouvement de ses aspects inessentiels, reconduit aux fondements de la modernité artistique, telle qu'elle s'est dressée au début du vingtième siècle face à une conception « bourgeoise » de la culture. Elle est aussi une clef pour la lecture de Gracq, non seulement de son œuvre romanesque, mais aussi de son œuvre critique.

Mots-clés: Julien Gracq, Surréalisme, Critique, Lecture et Plaisir, Littérature du XX^e Siècle.

1. Cet article a été présenté sous forme d'intervention lors de l'Assemblée générale de l'AILLF, qui a lieu le 20 mai 2010 à l'Université de Téhéran.

Lorsqu'on m'a proposé de vous parler de Julien Gracq, j'ai été à la fois très honoré et un peu préoccupé par la perspective d'intervenir devant un public infiniment intimidant. Comment prétendre présenter Gracq à un public de professeurs, de spécialistes des mouvements littéraires, de la critique littéraire ? C'est en réfléchissant à ce dernier aspect que j'ai commencé à entrevoir une issue à ma perplexité.

Après tout, me suis-je dit, puisque je m'adresse à des gens très habiles à identifier les mouvements littéraires, pourquoi ne pas parler tout simplement de la relation que Gracq entretient avec un mouvement littéraire, pourquoi ne pas le situer, très classiquement, dans l'histoire de la littérature contemporaine ? Pourquoi ne pas parler du surréalisme de Gracq, ou plus exactement de sa fidélité très particulière au surréalisme, fidélité très libre, sans allégeance aucune, et pourtant inébranlable ?

D'autre part, puisque les professeurs de lettres sont des professeurs de critique littéraire, pourquoi ne pas aborder l'œuvre critique de Gracq, qui constitue à peu près la moitié, en nombre de pages, de sa production ?

J'ai commencé à réfléchir selon ces deux directions et je me suis alors aperçu qu'elles n'en sont qu'une: c'est en surréaliste (surréaliste ici entendu dans un sens à la fois très large et bien particulier, que je vais essayer de cerner) que Gracq lit, va vers les livres et nous entraîne à sa suite; sa méthode critique, paradoxalement libre de tout carcan méthodologique, est tout imprégnée d'une vision qu'on peut qualifier de surréaliste, à condition de l'entendre selon l'interprétation que Gracq donne du mouvement. J'ai donc essayé de tresser ensemble ces deux fils conducteurs, d'où le titre que j'ai donné à cette modeste intervention.

I. Un surréaliste ?

Un surréalisme critique tout d'abord.

Je sais bien que depuis que l'on a décidé de devenir sérieux, c'est-à-dire depuis le temps de l'après-guerre, avec ses maîtres penseurs des cafés de la rive gauche, brandissant l'anathème contre les rêveries individualistes, au

nom de la responsabilité sociale et politique, le surréalisme est passé de mode. Mais comme ses ennuyeux censeurs, plus ou moins marxisants, ou plus ou moins structuralistes, ou se croyant obligés, même lorsqu'ils se gardaient de ces engouements d'époque, d'en adopter l'esprit de responsabilité, de sérieux et de se défendre de toute naïveté, comme ces maîtres à penser sont eux-mêmes passés de mode, on a peut-être à nouveau le droit de sentir ce qu'a pu être la fraîcheur du surréalisme, de n'y plus voir ce qui a été une avant-garde d'avant-guerre, puis un démodé d'après-guerre, mais l'essence même d'une modernité qui n'a pas dit son dernier mot.

C'est bien ainsi que l'entend Gracq qui n'a jamais renoncé à se réclamer d'un certain esprit du surréalisme, y compris dans les années où cela paraissait terriblement incongru et vieux jeu.

Gracq s'est longuement exprimé, dans des conférences, des articles et même dans un livre entier, consacré à André Breton, sur sa fidélité au surréalisme. Fidélité très libre: Gracq, l'indépendant, n'a jamais aimé les rassemblements ni les mots d'ordre, et il était trop jeune (né en 1910) pour connaître la grande époque du groupe surréaliste. Son attachement n'est pas à une doctrine littéraire (le surréalisme n'en était pas une), ni à l'agitation avant-gardiste d'un mouvement qui, comme il arrive à toutes les avant-gardes, a très vite paru excessivement daté.

Ce n'est pas cela qui l'intéresse: ce qui l'intéresse dans le surréalisme, c'est l'enchantement du monde, c'est l'amour d'un monde où le miracle est présent. L'amour du monde est omniprésent chez Gracq, il fait le fond même de ses livres: paysages, jeux de lumière, arbres, silhouettes des femmes, forêts à l'aube, mais aussi villes, où, pour Gracq comme pour Breton, il semble que toujours, le merveilleux, l'Aventure, l'inespéré soit sur le point de *survenir*. En effet - ce point est d'importance - il ne s'agit pas de se satisfaire du monde tel qu'il est, et s'il est infiniment aimable, c'est en raison de cette possibilité suspendue qu'y survienne, ce qu'on ne fait qu'attendre et qu'on ne sait guère nommer.

L'amour gracquien du monde n'est pas un acquiescement robuste et

gourmand comme celui qu'ironiquement il attribue, dans une page célèbre, à Claudel: « Un oui absolu, euphorique, à tout ce qui doit venir. (...) Ce qui l'a mené toute sa vie, ce qui a alimenté la chaudière congestive de cette puissante locomotive au cou de taureau, c'est un appétit formidable d'acquiescement, qui a des côtés grandioses et des côtés qui le sont moins, mais où il n'est pas question de choisir: acquiescement à Dieu, à la création, au pape, à la société, à la France, à Pétain, à De Gaulle, à l'argent, à la carrière bien rentée, à la progéniture de patriarche, à la forte maison comme il dit qu'il a épousée devant notaire. »

On note tout de même, malgré l'ironie, que ce portrait un peu chargé de Claudel fait pendant à un portrait non moins caustique de Sartre, présenté, lui, comme l'homme du « non » autant Claudel est l'homme du « oui » (« *Non opposé au monde matériel, à la nature (...). Non aux autres, à la conscience et au regard d'autrui (...). Non à la société existante (...), - et non, je crois bien, à toute société possible (...). Non à la procréation et non à la sexualité* » (Gracq, 1961: 93) etc. Or, il est patent que, dans cette antithèse, c'est tout de même du côté de Claudel que penche Gracq. Et pour cause: l'œuvre de Gracq manifeste aussi cet amour spontané du monde. C'est un des grands ressorts du charme qui emporte son lecteur dès la première ligne: nul mieux que Gracq ne dit le soleil d'un matin, la chevelure d'une femme, la sournoise et enivrante approche de l'automne. Quand dans *Pourquoi la littérature respire mal*, que je viens de citer, il décrit l'univers des romans sartriens: « *romans étouffants d'où l'air libre et le monde extérieur sont exclus, pleins à craquer d'une humanité aigre et désespérée, et où on pénètre quelquefois comme dans un wagon de métro à six heures du soir* » (*Idem*), ce dont il fait le tableau en creux, par contraste, c'est l'univers de ses propres romans, de ses carnets, notes de voyage ou notes de lecture, de ses quelques poèmes ou méditations de promeneur, qui sont les livres les plus aérés de la prose contemporaine.

A *La Nausée*, Gracq répond: « *Le monde n'a jamais pu nous être aussi inamical, aussi fermé, aussi irréductiblement étranger qu'on le dit, puisqu'il*

y a toujours eu des poètes. »(Ibid.: 101) Poètes qui peuvent aussi, comme Gracq, être des romanciers, puisque c'est Tolstoï qu'il invoque comme antidote de la littérature étouffante: « Une page de Tolstoï (...) nous rend à elle seule le sentiment perdu d'une sève humaine accordée en profondeur aux saisons, aux rythmes de la planète, sève qui nous irrigue et nous recharge de vitalité, et par laquelle, davantage peut-être que par la pointe de la lucidité la plus éveillée, nous communiquons entre nous. » (Idem).

Cependant, si Gracq s'en tenait à cette capacité de voir et d'accueillir le monde, cela ne suffirait pas pour qu'il se réclame, encore et toujours, de l'héritage surréaliste. Il y a autre chose. Il y a l'attente. Il y a l'intuition, plus ou moins vive, et c'est quand elle est vive que le monde vibre, d'une imminence, l'imminence d'une réalité innommable, à la fois infiniment attirante et infiniment inquiétante. Dans un admirable article, Jean Sémoulé a bien mis en valeur cette dimension de l'attente chez Gracq, « une attente pure qui n'était pas de ce monde »(Gracq, 1958: 225), en précisant que « la prescience du surréel chez Gracq est, en général, chargée d'angoisse, tant l'appel à la libération ressemble à un appel à la destruction »(J. Sémoulé, 1974: 280), ce qui, disons-le en passant, rapproche étonnamment Gracq de Bataille, un autre auteur des confins du surréalisme, voire d'André Pieyre de Mandiargues, autre fidèle tardif de l'intuition surréaliste. L'imminence d'un changement d'échelle, d'un passage à une autre dimension de l'expérience humaine, est omniprésente dans le regard gracquien. Elle ne s'oppose pas à la réception attentive de l'immédiat, mais elle la rend possible en faisant de l'immédiat le signe toujours d'un au-delà, d'un « surréel », osons le mot, qui lui donne son sens. Quelques citations peut-être nous rendront sensible ce mouvement de *passage au-delà* qui confère à la prose de Gracq une tension vers l'ailleurs, qui est l'autre face du bonheur d'être ici.

Quelques exemples illustreront cette poussée irrésistible de la rêverie vers une vie plus alertée, vers une autre réalité, plus inquiétante, plus exaltante, plus vibrante.

Evoquant un parc de Nantes:

« Quand on s'avance, par une claire fin d'après-midi, jusqu'au pont de briques à arches étroites, construit en aqueduc, qui ferme le parc du côté de l'ouest et enjambe la Chézine, on a la surprise, en regardant à travers une arche, d'une vue aussi nettement cadrée, aussi dépaysante, aussi insolite, que celles que nous procuraient, enfants, les microphotographies enchâssées avec leur lentille, dans nos porte-plumes d'écoliers. Un val s'étend au-delà du pont, balayé par la lumière jaune du couchant, avec sa coulée de prairies, et, de chaque côté, la clôture de ses versants assez raides couronnés de taillis compacts. Aussi solitaire, aussi inhabité, aussi silencieux que pourrait l'être un vallon de la forêt d'Ardenne. » (*La Forme d'une ville*).

Se souvenant d'une très modeste rivière sur laquelle, enfant, il canotait en famille, remontant ses eaux lentes vers une campagne vaguement féerique:

« Déjà, plusieurs fois, la rivière s'est coudée; le clocher du Marillais a disparu derrière les peupliers; les coteaux bas qui bordent à distance les prés mouillés se resserrent et se rapprochent. Je suis allé bien souvent à pied au bout du Chemin Vert pique-niquer sur l'herbe. Ce qui commence plus loin, au-delà de la bosse d'une colline qui vient à border la berge, c'est une autre contrée, non praticable au pied, non carrossable à la voiture, dont l'accès est réservé à certaines journées fastes: journées sans nuages, de fête et de chaleur, que le soleil dès le matin consacre, et dont l'eau seule ouvre le chemin. » (*Les Eaux étroites*).

Au début du *Rivage des Syrtes*, lorsque le héros s'éloigne de la vieille cité trop civilisée et s'enfonce dans les terres peu habitées du sud:

« C'était un pays plus libre et plus sauvage, où la terre, laissant affleurer sa surface pure, semblait nous inviter, en exaspérant d'elle-même notre vitesse, à nous rendre sensible comme du doigt sa seule courbure austère, et, aspirant toujours plus loin notre machine lancée à

fond de course, indéfiniment à faire basculer les horizons. »

Et quelques paragraphes plus loin, revenant sur cette nuit de voyage qui était une course vertigineuse à l'inconnu:

« Quelque chose m'était promis, quelque chose m'était dévoilé; j'entrais sans éclaircissement aucun dans une intimité presque angoissante, j'attendais le matin, offert déjà de tous mes yeux aveugles, comme on avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation. »

La pente de l'imagination gracquienne monte toujours vers un monde ouvert, libéré du travail et des calculs du quotidien, mais non de l'angoisse et du désir, entraînant vers un ailleurs toujours pressenti, juste un peu plus loin.

Pour Gracq, cet amour résolu du monde n'est pas un amour de jouisseur, de consommateur, mais amour de poète, assurément, attendant toujours le signe de ce qui est « juste derrière ». Cependant, Gracq a toujours refusé une métaphysique qui réduirait le monde à n'être qu'un leurre signifiant uniquement ce qui le dépasse: pour le surréaliste, le surréel est la chair et l'âme de ce réel, pas une abstraction théologique. « C'est "ici-bas et maintenant" et non dans un au-delà hypothétique que le surréalisme a toujours entendu assumer cette tâche de conquête du surréel » (Gracq, 1950). Il y a, chez Gracq, une réticence fondamentale à toute interprétation mystique de son œuvre, une réticence qui a pu dérouter certains lecteurs, alors même que pour évoquer cette « ailleurs » imminent, il vient sous sa plume un vocabulaire tout naturellement religieux, comme on l'a vu dans les quelques passages qui viennent d'être cités. Jean Sémolué le dit sans ambages: « *que la nouvelle soit la bonne ou la mauvaise nouvelle, l'essentiel est que ce climat d'attente et de métamorphose appartienne à un univers du sacré* » (J. Sémolué, *op.cit.*: 280). Le surréalisme, c'est certainement la redécouverte que la saveur du monde tient à un « tout autre » (expression employée par Gracq dans un entretien avec Jean Roudaut, en 1981, réédité

dans le volume intitulé *Entretiens*), c'est bien en quoi on peut parler de sacré; mais cette découverte est orientée vers le ré-enchantement du monde plutôt que vers une plongée mystique dans ce « tout autre »: « Je me suis senti en cela proche du surréalisme dès que je l'ai connu: pour Breton le surréel n'était pas une transcendance, il était immanent au réel. C'est une façon de voir qui m'est familière » (entretien avec Jean Roudaut, 1981).

Le surréalisme, selon Gracq, au-delà de ce qui en a très vite passé, c'est cela: un « oui », accompagné aussitôt de deux « mais ». *Oui* à ce monde, *mais* dans l'imminence d'un *tout autre*, *mais* sans que ce *tout autre* soit négation métaphysique de la pleine réalité de ce monde. « La terre apparaît touchée au front de quelque signe de majesté: ce sont bien les royaumes de la terre, tout poudroyants de la couleur de l'or, et l'homme les visite, les dénombre et les engrange, inépuisablement. » (Gracq, 1974: 35)

Si j'ai affirmé, sans me donner du tout la peine de le justifier, que le surréalisme, ainsi entendu, était bien l'essence de la modernité, je peux maintenant y revenir de façon un peu plus argumentée.

La modernité est d'abord, lorsqu'elle naît, au début du siècle dernier, ou vers la fin du précédent, révolte contre un monde embourgeoisé, où l'art est réduit à une fonction décorative et ne met plus rien en jeu qui dépasse l'homme, qui puisse, pour reprendre l'alternative entraperçue plus haut, le libérer ou le détruire. L'art moderne, que ce soit en peinture ou en littérature, c'est d'abord un retour vers l'essentiel. L'intuition de tous les héros de l'art moderne a été que l'art devait redevenir ce qu'au fond il ne pouvait cesser d'être sans disparaître: une question de vie ou de mort. « Dans le jeu d'agrément, dans le passe-temps sans risques que représente encore pour presque tout le public, et pour nombre de ceux qui la font, la littérature, le surréalisme a procédé d'un seul coup à une formidable élévation des enjeux » (Gracq, 1950). Si l'on comprend ainsi la naissance de l'art moderne, on admettra que le surréalisme n'a été qu'une tentative, toujours maladroite et insatisfaisante, mais somme toute vaillante, de mettre au jour sa signification. Il résulte de cette interprétation, notons-le brièvement, que

l'art contemporain, celui qui s'est imposé depuis une quarantaine d'années sur les marchés internationaux, avec sa tendance au décoratif ou au cérébral également inoffensifs, n'est pas le prolongement ni le dépassement de l'art moderne, il en est l'exact contraire, une régression vers ce que la modernité récusait.

Cependant, ce retour à l'essentiel à quoi aspiraient les héros de la modernité n'a pas pris, en général, la forme d'un retour à la métaphysique, le retour au sacré a rarement été un retour au religieux. Et ce malgré le vers bien connu d'Apollinaire, « L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X », dans lequel on doit certes reconnaître de l'humour, mais certainement pas de l'ironie. Malgré un nombre non négligeable d'exceptions ou affirmations éclatantes, de Max Jacob à Giacometti, la religion instituée est le plus souvent restée hors du champ de vision des aventuriers de l'art moderne, comme si subsistait l'espoir forcené de frayer une voie entièrement nouvelle, où l'antique malédiction de la séparation du corps et de l'esprit serait levée, ou comme si le maintien de l'incertitude, et même d'une position en toute rigueur philosophique peu tenable (car qu'est-ce qu'un surréel qui n'échappe en rien à cette réalité présente ?) était indispensable pour maintenir vivante cette attente insatisfaite de l'Autre: « *Le véritable sens de la révolte moderne paraît être d'abord une volonté de ne jamais chasser ce doute, de le maintenir au contraire* », écrivait André Dhôtel dans son curieux essai sur Rimbaud (André Dhôtel, 2004: 17).

C'est bien en maintenant cette tension de l'inachèvement que Gracq, quelque classiques que soient la forme de ses livres et l'élégance de sa phrase, est bien plus authentiquement, plus radicalement moderne, que beaucoup de novateurs qui n'auront apporté, au mieux, qu'une rénovation de pure forme.

II. La critique et le plaisir

Il me reste à justifier la deuxième partie de mon titre, ce que je vais essayer de faire assez rapidement.

Si, comme je l'espère, on voit maintenant, en quoi Gracq se rattache, non sans distance critique, au surréalisme, il me reste à montrer en quoi son œuvre critique est elle-même surréaliste.

En ce que, sans doute les héros du surréalisme, Breton et les grands *précurseurs*, Lautréamont, Rimbaud, ont souvent été abordés dans ses notes critiques.

Cependant, là n'est pas le plus important et il est d'ailleurs facile de constater que les auteurs auxquels Gracq s'intéresse le plus n'ont souvent qu'un rapport lointain avec le surréalisme: Stendhal tout d'abord, et puis Châteaubriand, et Barbey d'Aurevilly, sans oublier le Nerval de *Sylvie*, voilà pour ceux à qui il ne ménage jamais son admiration; et aussi Balzac, bien qu'il avoue que quelques-uns seulement de ses romans le retiennent vraiment, et encore Proust, et Flaubert malgré des réticences, voire Zola, qu'il n'aime guère mais qui l'intéresse tout de même; et aussi Huysmans, et bien sûr Jules Verne... et le Racine de *Bajazet*, et Novalis et Ernst Jünger...

Ce n'est donc pas le choix d'auteurs *de la maison* qui manifeste le surréalisme de Gracq critique. C'est une manière de lire. Nous retrouvons chez Gracq lecteur, cet amour du monde, cette capacité d'acquiescement qui fait que pour lui, cet impénitent promeneur, un livre est comme un paysage aimé où l'on revient toujours, dans une attention amoureuse. Dans un article récent, un jeune chercheur québécois, Mathieu Bélisle, mettait en évidence ce fondement de la critique gracquienne: « Dans ses essais, Gracq place au cœur de ses préoccupations esthétiques une expérience que la critique a pris l'habitude de taire ou de reléguer dans l'arrière-boutique du métier: l'émoi » (Mathieu Bélisle, 2006: 55). C'est l'émoi qui commande l'accueil que Gracq donne au monde, tout comme l'accueil qu'il donne au livre aimé. Il n'y a pas, pour Gracq, de lecture-plaisir s'opposant à la lecture critique, ni même s'en distinguant réellement: celle-ci n'est qu'un approfondissement de celle-là, qui y reconduit. Le bonheur de lire reste l'horizon indépassable de la critique gracquienne.

Cependant, de même que l'acquiescement au monde est tension à la fois

désirante et angoissée vers un inconnu de ce monde, de même la lecture de Gracq, quel que soit le plaisir qu'il éprouve à se glisser dans les méandres d'un texte aimé, sera surtout attentive, à cette tension des grands livres vaguement inquiétants, à leur capacité à désigner plutôt qu'à dire un *tout autre*. Son étude sur le Bajazet de Racine, sur son tréfonds d'angoissée fascination pour l'inéluctable, est peut-être l'exemple le plus probant de cette orientation de la sensibilité gracquienne, mais sous un volume moindre et dans une tonalité moins sombre, ses notes sur *La Steppe* de Tchekhov, ou sa revendication pour le roman de la dignité de « lecture dangereuse », témoignent encore de la même attention à l'onde d'appréhension et d'inconnu qui traverse un texte. Cette orientation de l'attention s'accorde aussi avec le goût très vif qu'a Gracq pour *La Chartreuse de Parme*, le plus enlevé des romans, le plus porté par une marche vers l'avant libérée de toute pesanteur, dans un « lâchez tout » (l'expression est de Gracq) sans pareil, ou encore avec sa *préférence* parmi les innombrables romans de Balzac pour *Béatrix*, qui n'est certes pas le plus connu. On voudrait citer quelques lignes de son essai sur *Béatrix*:

« L'arbre de la tentation et l'épée de l'archange viennent recharger de leurs prestiges les pages du livre enchanté et scellent à jamais dans l'imagination ce triple poème du paradis perdu par la chute, de la réversibilité mystérieuse des mérites, et de la rédemption par l'amour » (Gracq, 1951).

L'œuvre critique de Gracq, n'est pas un à côté de son œuvre de romancier et de poète, elle en est une partie; il n'y a aucune solution de continuité (je renvoie aux nombreuses recherches, notamment aux articles que j'ai cités, qui ont montré très précisément certains *passages* textuels de l'œuvre critique à l'œuvre romanesque). N'est-ce pas pour cela que l'œuvre critique se lit avec une telle jubilation ?

La question que j'aimerais poser *in fine* est celle-ci, dont vous excuserez la naïveté. A quelle condition la critique est-elle intéressante ? Pourquoi

certains travaux critiques ne sont-ils lus, exclusivement, que par les spécialistes et s'apparentent donc, pour la nature de l'intérêt qu'ils suscitent, aux travaux, dans leurs domaines respectifs, des spécialistes de la chimie ou des travaux publics ? Pourquoi d'autres essais critiques prennent-ils place, tout naturellement, dans les créations artistiques d'une époque, sont œuvres d'art au même titre qu'un tableau ou qu'un roman et ont à ce titre un intérêt plus large, plus profond, plus permanent ? Difficile question à laquelle je ne proposerai pas de réponse, me bornant à citer, et ce sera mon point final, une page où Gracq nous dit tout bonnement ce qu'il attend du critique et ce que lui-même nous a donné avec un art sans pareil, si bien que ses livres de critique sont aussi essentiels à son œuvre que ses romans :

« Ce que je souhaite d'un critique littéraire –et il me le donne assez rarement- c'est qu'il me dise à propos d'un livre, mieux que je ne pourrais le faire moi-même, d'où vient que la lecture m'en dispense un plaisir qui ne se prête à aucune substitution. Vous ne me parlez que de tout ce qui ne lui est pas exclusif, et ce qu'il a d'exclusif est tout ce qui compte pour moi. Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme: au diable ses ancêtres, son lieu de naissance, son milieu, ses relations, son éducation, ses amies d'enfance ! (...) Et quant à « l'apport » du livre à la littérature, à l'enrichissement qu'il est censé m'apporter, sachez que j'épouse même sans dot. (...) Après tout, si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe. » (Gracq, 1980: 178).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Julien Gracq

- 1939: *Au château d'Argol*, roman.
- 1945: *Un beau ténébreux*, roman.
- 1946: *Liberté grande*, poèmes en prose.

- 1948: *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, essai.
- 1948: *Le Roi pêcheur*, théâtre.
- 1951: *Le rivage des Syrtes*, roman.
- 1952: *Prose pour l'étrangère*, poème, hors commerce.
- 1953: *La Route*, roman inachevé, dont les premiers chapitres seront édités en 1970 avec *La Presqu'île*.
- 1954: *Penthésilée d'Heinrich von Kleist*, traduction et adaptation.
- 1958: *Un balcon en forêt*, roman. *Liberté grande*, édition augmentée.
- 1961: *Préférences*, recueil de textes critiques (*La littérature à l'estomac, Pourquoi la littérature respire mal, etc.*)
- 1966: *Lettrines*: recueil de textes critiques.
- 1969: *Préférences*, édition augmentée.
- 1970: *La Presqu'île et Le Roi Cophetua*, nouvelles.
- 1974: *Lettrines 2*.
- 1976: *Les Eaux étroites*: souvenirs d'enfance, dérives au fil de l'eau, méditations...
- 1980: *En lisant, en écrivant*: recueil de textes critiques.
- 1985: *La forme d'une ville*, promenades, souvenirs et méditations inspirées par Nantes.
- 1988: *Autour des sept collines*: notes de voyage et de lecture.
- 1989: Premier tome des *Œuvres complètes*, dans la collection de *La Pléiade*.
- 1992: *Carnets du grand chemin*: notes de voyage et de lecture.
- 1995: Deuxième tome des *Œuvres complètes*, dans *La Pléiade*.
- 2002: *Entretiens*.
- 2006: *Plénièrement*, réédition d'un essai sur André Breton (première édition, en revue: 1967)

Toutes les œuvres de Gracq sont éditées par les éditions José Corti, à l'exception des deux volumes d'œuvres complètes dans *La Pléiade*.

Quelques études sur Julien Gracq

Dans l'édition en deux volumes de *La Pléiade*, voir les notices de Bernild Boie

- Bélisle Mathieu, *Un Expert en objets aimés*, in *L'Atelier du roman*, Paris, Flammarion, juin 2006.
- Berthier Philippe, *Julien Gracq critique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- Boyer Alain-Michel, *Julien Gracq, Bretagne et Loire*, Aix-en-Provence, Edisud, 1989.
- Boyer Alain-Michel, *Julien Gracq, Paysages et mémoire*, Nantes, éditions Cécile Default, 2007.
- Bridel Yves, *Julien Gracq et la Dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981.
- Carrière Jean, *Julien Gracq, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1986.
- Coelho Alain, Lhomeau Franck, Poitevin Jean-Louis, *Julien Gracq, écrivain*, Le temps Singulier/SILOE, 1988.
- Collot Michel, *L'Horizon fabuleux, t. 2: XXe siècle*, Paris, éditions José Corti, 1989.
- Collot Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, éditions José Corti, 2005.
- Denis Ariel, *Julien Gracq*, Paris, Seghers, 1978.
- Dobbs Annie-Claude, *Dramaturgie et Liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972.
- Grossman Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980.
- Guiomar Michel, *Miroir de ténèbres: images et reflets du double démoniaque. Julien Gracq: Argol et les rivage de la nuit*, Paris, José Corti, 1984.
- Haddad Hubert, *Julien Gracq. La Forme d'une vie*, Paris, Éditions Zulma, 2004.
- Jourde Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien, Partis*, éditions José Corti, 1991.
- Leutrat Jean-Louis, *Julien Gracq*, Paris, Seuil, 1991.
- Murat Michel, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq - Étude de style*, T.1., *Le Roman des noms propres*; T.2., *Poétique De L'analogie*, Paris, José Corti, 1983.
- Murat Michel, *L'Enchanteur réticent, essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004.
- Renouard Maël, *L'oeil et l'attente: sur Julien Gracq*, Chambéry, Comp'Act, 2003.

Sémolué Jean, « Cinq propositions pour une lecture de Julien Gracq », in *Esprit*, Paris, septembre 1974: 269-288.

Vouilloux Bernard, *Julien Gracq. La Littérature habitable*, Paris, Éditions Hermann, 2007.

Revues et ouvrages collectifs

Julien Gracq, Cahier de l'Herne n°20, 1972 (rééd. Le Livre de poche, coll. « Bibliothèques », 1997)

Qui vive ? Autour de Julien Gracq, José Corti, 1989.

Revue 303, n° 93, novembre 2006. Numéro entièrement consacré à l'écrivain.

Le Magazine littéraire, n°179, décembre 1981 et n° 465, juin 2007. Dossiers consacrés à Julien Gracq.

Encres de Loire, n° 43, janvier 2008. Consacrée à la bibliographie de l'écrivain.

