



HAL
open science

Espace et temps de lecture. Un balcon en forêt, Julien Gracq

François Bernard

► **To cite this version:**

François Bernard. Espace et temps de lecture. Un balcon en forêt, Julien Gracq. Littératures. 2013. dumas-00861153

HAL Id: dumas-00861153

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00861153v1>

Submitted on 12 Sep 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres modernes

Espace et temps de lecture
Un balcon en forêt, Julien GRACQ

Mémoire de recherche pour le Master 2 « Littératures » (30 crédits)

Présenté par :
François BERNARD
Le 15 septembre 2013

Directeur de recherches :
Mme Dominique Massonnaud
Maître de conférences
HDR

2012-2013

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et civilisations
Département de Lettres modernes

Espace et temps de lecture
Un balcon en forêt, Julien GRACQ

Mémoire de recherche pour le Master 2 « Littératures » (30 crédits)

Présenté par :
François BERNARD
Le 15 septembre 2013

Directeur de recherches :
Mme Dominique Massonnaud
Maître de conférences
HDR

2012-2013

Mes plus vifs remerciements à Élisabeth pour m'avoir fait découvrir l'œuvre, à Vanessa pour son indéfectible soutien, à Dominique Massonnaud pour ses conseils et encouragements.



Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BERNARD PRENOM : François
DATE : 10/09/13 SIGNATURE : 

Mise à jour mars 2013

Table des matières

Introduction	p. 7
1. Entre poétique romanesque et récit poétique	p. 9
1.1 Une énonciation déviante	p. 9
1.1.1 Un cadre réaliste mais marginal	p. 10
1.1.2 Un mélange de voix	p. 13
1.1.3 Synesthésies et analogies	p. 17
1.2 Un parcours référentiel perturbé	p. 21
1.2.1 L'exemple des déictiques, une indétermination construite	p. 21
1.2.2 Synesthésies temporelles et spatiales	p. 23
1.2.3 Changements de rythmes	p. 26
1.3 La description comme mode narratif	p. 30
1.3.1 Une mouvance mise en doute	p. 30
1.3.2 Une ponctuation dynamique	p. 32
2. Les composantes d'un imaginaire cinétique	p. 37
2.1 Une approche thématique	p. 37
2.1.1 Attente et imaginaire	p. 38
2.1.2 Rapport du sommeil au temps	p. 39
2.1.3 L'espace du sommeil	p. 44
2.1.4 Le guet	p. 51

2.2	Rêverie écrite	p. 54
2.2.1	Circonstances de la rêverie	p. 55
2.2.2	Matières à rêver	p. 58
2.2.3	Une représentation mimétique	p. 60
2.2.4	Accointances surréalistes	p. 62
2.3	Une quête intériorisée	p. 66
2.3.1	Les indices d'une initiation	p. 67
2.3.2	Le seuil et l'interdit	p. 70
2.3.3	La quête : une question ?	p. 73
3.	Réflexions sur le parcours du lecteur et « l'habitation » du texte	p. 77
3.1	Un fonctionnement dynamique de l'image	p. 77
3.1.1	Mona, une incarnation de l'image poétique	p. 78
3.1.2	La notion d'écart	p. 81
3.2	De la lecture comme cheminement	p. 84
3.2.1	Cartographie textuelle	p. 85
3.2.2	Marche et pensée	p. 88
3.2.3	Le sujet curseur	p. 92
	Conclusion	p. 96
	Bibliographie	p. 98

Introduction

Un balcon en forêt est le récit de l'attente de l'aspirant Grange, réserviste rêveur, chargé de la défense d'un poste avancé dans les Ardennes durant la période de la « drôle de guerre », de septembre 1939 à mai 1940. L'œuvre offre une narration subjective par la constante formulation des sensations du personnage principal, qui comblent l'inertie de l'action et font découvrir au lecteur l'univers métaphorisé de la forêt. Deux réalités s'opposent alors, celle du héros, du narrateur, de Gracq finalement, qui à dessein plaque sa structure imaginative sur la réalité historique. Grange, plus empreint d'une nature contemplative que belliqueuse, n'aura ainsi de cesse de s'interroger sur sa présence, et de remplir son univers réaliste d'un merveilleux travaillé par l'alliance des contraires, comme le montrent les descriptions d'un symbolisme de la nature joignant forêt et mer dans les mêmes mouvements. À travers cet ensemble synesthésique complexe, l'évolution du personnage va trouver sa voie par les relations fraternelles qu'il noue avec ses compagnons d'armes, par sa relation amoureuse avec Mona, figure initiatique de l'œuvre, qui lui ouvre les portes d'une relation poétique et surréelle avec le cadre naturel. La richesse de ces éléments fait d'*Un balcon en forêt* une œuvre protéiforme, par conséquent difficilement classable, ou manipulable, semblant affirmer le tout et son contraire, et se dérober à la démonstration.

Traditionnellement, du point de vue de l'histoire littéraire, elle constitue, pour la critique, la dernière fiction de Gracq, exception faite des trois nouvelles qui composent le recueil de *La Presqu'île*, et avant que celui-ci se tourne définitivement vers l'essai et le recueil d'impressions littéraires. *Un balcon en forêt* possède donc une place de choix dans la bibliographie de l'auteur puisqu'il marque l'ultime retour d'une création personnelle et fictionnelle après le refus du prix Goncourt, en 1951, pour *Le Rivage des Syrtes*. La position de Gracq, vis-à-vis de la presse et du monde littéraire, a effectivement toujours été claire, prônant l'effacement de l'écrivain derrière son œuvre, et cultivant « la distance comme un art de vivre, un art de penser, un art d'écrire »¹. Ces conceptions font écho à la

¹ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île*, Neuilly, Atlande, Coll. « Clefs concours - Lettres XX^{ème} siècle », 2007, p. 9.

nature du protagoniste qui semble interroger, de même, son statut de personnage, et le moyen de son existence, la langue, dans une tentative d'isolement face au monde extérieur.

Entre récit et poème, nous dit Jean-Yves Tadié, se situe le récit poétique, comme « un phénomène de transition »², comme une structure peut-être saisie dans son dynamisme, dans l'intervalle de deux formes souvent attendues et définies, auxquelles Gracq ne voulait pas se plier. À cet endroit notre réflexion débute, par ces métaphores spatiales inévitables, par ce genre, le récit poétique, dont Tadié dit qu'il génère un type d'« aventure (mais problématique), située dans un espace et un temps (mais déterminés *autrement*) »³. Cette altérité du cadre spatio-temporel, nous la reconnaissons, et nous la pensons décuplée par le mouvement de la lecture qui l'exprime et la fait vivre dans l'imaginaire de l'individu lisant. Notre ligne directrice est, par conséquent, d'analyser les répercussions de la représentation du mouvement, de l'œuvre à l'individu produisant l'acte de lecture. Si les outils de la stylistique nous semblent être les meilleurs pour entrer dans les détails de l'écriture, nous nous inspirerons à l'occasion d'une démarche systémique en empruntant des réflexions philosophiques, psychanalytiques, anthropologiques au cours du développement. Notre curiosité se portera initialement sur la façon dont la spatialité et la temporalité se démarquent d'un schéma traditionnel, en étudiant le cadre énonciatif et le mode descriptif d'*Un balcon en forêt*. Le rôle de l'imaginaire, induit par le récit, constituera notre seconde base de réflexion sur le processus d'une création cinétique de la réception. Nous avancerons, enfin, quelques observations sur l'« habitation » du texte par le lecteur, comme un parcours, paradoxalement guidé et pourtant toujours renouvelé par les sensations synesthésiques de tout un chacun. Notre ambition, dans cette progression logique, serait de faire ressortir les traits d'une vitalité textuelle, comme d'un échange entre le corps du livre et l'impulsion insufflée par le lecteur.

² TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 47.

³ *Loc. cit.*

1. Entre poétique romanesque et récit poétique, une spatialisation et une temporalité novatrices

Si le récit poétique possède des caractéristiques très proches du roman, il se différencie notamment par un mode énonciatif spécifique, propre à chaque œuvre. On observe, dans *Un balcon en forêt*, une forme de jeu entre une stylistique traditionnelle de l'énonciation, dont la référence historique est absolue, et une volonté de subjectiver, par rapport au personnage principal, le déroulement du temps et son évolution dans l'espace. Nous allons, par conséquent, nous attarder à l'étude de ces déviations énonciatives, au lent travail produit par l'écriture, pour troubler nos références chronologiques et spatiales. Ceci se produit particulièrement par le biais de la description, qui, chez Gracq, est particulièrement chargée de dynamisme et relaie effectivement le récit⁴ dans l'avancement de l'action.

1.1. Une énonciation déviante

Pour entamer cette étude, nous avons choisi de nous interroger sur les différents facteurs de l'énonciation, lieu, temps, interlocuteurs, qui transparaissent dans le texte et s'écartent d'un schéma romanesque traditionnel. Nous envisagerons ainsi le choix particulier du contexte historique, géographique et culturel, le brouillage des instances locutoires, enfin un mode de narration hétérodiégétique à focalisation interne, qui fait des sensations de Grange le filtre et le lien de notre compréhension de l'œuvre.

⁴ Philippe Hamon, dans ses travaux sur le descriptif, montre qu'il ne constitue pas un temps de pause, mais un moment singulier qui fait avancer la narration. Cette dernière englobant récit, description et discours.

1.1.1 Un cadre réaliste mais marginal

L'action d'*Un balcon en forêt* se déroule pendant la 'drôle de guerre' et prend donc appui sur des données géographiques, historiques et culturelles bien référencées. Cependant, le choix d'une telle situation exceptionnelle répond à des impératifs précis qui participent aux significations de l'œuvre. C'est pourquoi notre propos va s'orienter en premier lieu sur ce socle réaliste qui prend pourtant des allures invraisemblables.

D'un point de vue géographique tout d'abord, le récit est parfaitement renseigné quant au cadre spatial général. On apprend dès l'*incipit* que le train de Grange a passé « les faubourgs et les fumées de Charleville »⁵, que l'action va principalement se dérouler dans la forêt de l'Ardenne. À proximité se trouve la Meuse qui revêt une importance particulière d'un point de vue stratégique et dans l'imaginaire de l'aspirant puisque la maison forte des Falizes, dont il a la garde, l'un des points défensifs de la forêt, est à « Douze kilomètres. Douze kilomètres devant la Meuse !... Il se sentit pris dans un coup de roulis qui le démâtait : *c'était impossible* [...] »⁶. Si l'on réduit encore l'échelle, on s'aperçoit que la toponymie a été légèrement modifiée, ainsi de la petite ville de Moriarmé ou du village des Hautes Falizes qui s'inspirent de lieux réels (Monthermé et les Hautes Buttés) et s'en détournent, à la fois pour une caractérisation onomastique plus franche et pour la mise en place d'un voile d'indétermination. Ce procédé, relativement fréquent dans l'écrit fictionnel, entre dans le récit en résonance avec la volonté du héros de se détacher du monde réel et de l'approche de la guerre :

[...] il restait une marge d'inconnu, où tout pouvait encore s'engluier, s'amortir. On vivrait dessus. La Belgique, La Hollande, c'était beaucoup plus près que la Norvège. Mais, avec un peu d'ingéniosité, on pouvait encore se fabriquer du vague⁷.

Il y a, par conséquent, une forme de paradoxe cartographique dans ce procédé, à savoir que plus l'échelle augmente, plus la référence à la réalité diminue. Soulignons, de plus, que par sa formation de géographe, Louis Poirier est enclin à

⁵ GRACQ, Julien, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958, p. 9. Les notes de bas de page, relatives à l'œuvre étudiée, se feront désormais sous la forme : BF, p. 9.

⁶ BF, p. 221.

⁷ BF, p. 171.

l'utilisation du paysage comme d'un élément moteur du récit⁸. Nous entrerons plus en avant dans les détails de son emploi, entre descriptions métaphoriques confinant au merveilleux et reprises factuelles d'écrits scientifiques, « 'Immense forêt de petits arbres' avait écrit Michelet »⁹, à propos de la taille militairement déterminante de la végétation ardennaise.

La référence temporelle absolue, ou ce que l'on pourrait appeler 'le rapport à l'Histoire', s'inscrit d'une façon originale dans le récit puisqu'au lieu de représenter une dynamique d'avancement, il enlise l'action dans l'immobilité de l'attente. Le premier point qui illustre cela est la comparaison de ce début de guerre mondiale avec les conflits précédents. Grange suppose ainsi que l'attaque allemande sera « quelque chose comme le siège de Paris en soixante-dix, où les familles endimanchées, après la messe, allaient faire un tour de bastion pour la cueillette des éclats d'obus »¹⁰, il observe encore, au sujet de l'armement, que « la D.C.A ne faisait jamais mouche : c'était des tubes de 75 vétustes qui avaient canardé les *taubes* de la dernière guerre »¹¹. On appréhende la guerre, dans ces deux exemples, en dehors des atrocités qui l'accompagnent habituellement, qui plus est, d'une façon champêtre pour le premier et, pour le moins, dans l'inefficacité de ses matériels, dans le second. Ce décalage, cette inaptitude matérielle et morale, affecte tous les personnages, et particulièrement Grange, qui n'a de cesse de s'interroger sur le pourquoi de sa présence et l'absence de déroulement des événements : « d'où pouvait venir que cette guerre-ci touchât le monde d'une pareille maladie de langueur ? »¹². Les personnages paraissent pris dans l'étau que constituent la réalité historique et le cadre fictionnel, qui s'articule à partir de lui, mais dont la définition reste ambiguë. Gilles Ernst émet l'hypothèse que les personnages interrogent « le flux imperceptible du temps, [que] tous appellent des changements qu'ils ont décidés et qui sont déjà là d'une certaine manière puisqu'il est pour ainsi dire écrit que la guerre va venir [...] ». C'est cela le présent, une remontée subite et éphémère du passé, une saisie

⁸ « Mais les géographes sont divers et Louis Poirier est d'abord morphologue et il n'est pas étonnant que Julien Gracq relève d'abord ce qui, dans le paysage, relève de l'ordre topographique ». TISSIER, Jean-Louis, « La carte et le paysage : des affinités géographiques », *Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981) : Julien Gracq, visages d'une œuvre*, réunis par Georges Cesbron, Angers, Presses de l'Université, 1981, p. 97.

⁹ *BF*, p. 128.

¹⁰ *BF*, p. 94.

¹¹ *BF*, p. 130.

¹² *BF*, p. 93.

instinctive comme étant déjà là de ce qui est en attente »¹³. Il y a dans ce commentaire une mise en valeur de la fatalité historique, ce qui souligne que s'il existe une échappatoire, elle ne peut se trouver qu'au niveau individuel et dans une temporalité créée de toutes pièces pour et par le personnage. Le capitaine Varin, ayant ainsi saisi les motivations de Grange 'à rester', prononcera cette sentence : « je ne déteste pas faire la guerre avec des gens qui ont choisi leur façon de désertter »¹⁴. Afin de clore ces brèves remarques sur la présence de l'Histoire dans le récit, il convient de s'attarder sur les recherches du géographe Yves Lacoste qui considère qu'*Un balcon en forêt* n'est pas un récit géopolitique, du fait de sa situation dans un lieu unique, des espaces restreints qu'il dessine, de l'absence de frontière avec l'ennemi, enfin, du désintéressement de Grange pour le conflit¹⁵. Gracq semble effectivement aller dans ce sens, mettant en scène l'Histoire elle-même dans sa paralysie, alors que *Le Rivage des Syrtes*, dont le cadre spatio-temporel est totalement imaginaire, fait preuve d'une réflexion plus prononcée sur le mouvement historique. Mais quel que soit l'angle d'attaque de ces deux œuvres, elles montrent la préoccupation de leur auteur pour la représentation des agissements humains, tant au niveau individuel avec Grange qu'au niveau collectif avec Orsenna et le Farghestan.

Nous soulignons, brièvement à présent, la mention de nombreuses œuvres littéraires à l'intérieur même du récit. À cet égard, Grange emporte dans ses bagages « un Shakespeare de poche, le *Journal* de Gide qui venait de paraître, et les *Mémoires* de Swedenborg »¹⁶. Le narrateur fait encore référence à Edgar Poe, à Wells, à Nerval, plaçant ainsi le récit dans un réseau intertextuel qui implique la présence de référents extérieurs concrets, et supposés connus du lecteur, ce qui contribue à un ancrage supposant un effet de véracité par le partage d'un horizon culturel, d'un « horizon d'attente » selon le mot de Jauss : d'un univers référentiel commun. Cependant, si l'utilisation de l'intertextualité participe à la stabilité de la construction diégétique, « elle a aussi pour effet de brouiller l'élucidation du texte et d'en déplacer le point focal vers un au-delà textuel, faisant de la perceptibilité du lecteur un facteur important de l'existence

¹³ GUICHARD, Gérard, « L'approche de certains 'centres' interdits, réflexions sur quelques aspects métaphysiques de l'œuvre de J. Gracq », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 328.

¹⁴ *BF*, p. 139.

¹⁵ LACOSTE, Yves, *Paysages politiques*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche biblio essais », 1990, p. 173.

¹⁶ *BF*, p. 94.

même du texte »¹⁷. La référence culturelle et, plus précisément, l'allusion littéraire, si elle enrichit le texte source, le complexifie effectivement d'autant plus, selon la sensibilité aux résonances dont le lecteur fait preuve. Le point essentiel qu'il nous semble important de retenir, est la présentation d'un protagoniste lecteur, qui de ce fait possède un pouvoir d'interrogation sur la langue, et par ressemblance, favorise notre identification à ses traits. Ce triple ancrage, géographique, historique et littéraire, représente le socle nécessaire à l'envolée de la fiction poétique.

1.1.2 Un mélange de voix

Après avoir abordé le cadre du récit, notre étude de l'énonciation voudrait se pencher sur la superposition des instances énonciatrices et la façon dont leur perméabilité est perçue dans le texte. Intrusions auctoriales et biographèmes se font entendre et se lient à l'instance de narrateur, à la troisième personne, et aux voix de personnages singularisées par leurs parlures, souvent données au style direct. Dans le maillage qu'elles élaborent, des surgissements individuels se produisent parfois, que l'on peut observer sans véritablement les démêler.

Tout écrivain puise dans son vécu et dans son imaginaire, qui se revendique parfois d'être un vécu projeté, pour représenter la fiction de son choix. Gracq précise cette idée lorsqu'il insiste sur l'importance de la mémoire, « Dans une œuvre d'imagination, tous les éléments sont *fournis* – ils sont seulement recomposés d'une autre façon »¹⁸. C'est à partir de ce type d'observation que Marie-Annick Gervais-Zaninger suppose que « La première guerre mondiale ressurgit dans *Un balcon en forêt* où Gracq, par une sorte d'anamnèse, prête à Grange le souvenir qui a sans doute été le sien de la déclaration de guerre du 2 août 1914 »¹⁹. On trouve, en effet, à la page 191 du récit, la réminiscence suivante :

¹⁷ DOUCHIN-SHALIEN, Andrée, « L'univers ludique gracquien ? », *Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981) : Julien Gracq, visages d'une œuvre*, réunis par Georges Cesbron, Angers, Presses de l'Université, 1981, p. 365.

¹⁸ GRACQ, Julien, *Préférences, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 854.

¹⁹ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 18.

[II] se souvenait que, encore tout enfant, le deux août 1914, la population du bourg s'était rassemblée au soir sur le quai, les assiettes sur les genoux, pour un gigantesque pique-nique. [...] Il en avait gardé un des souvenirs enchantés de sa vie. On avait oublié ce soir-là de le coucher ; le monde redevenait pareil à un cerveau d'enfant.

Loin de conclure ici à l'anecdote autobiographique, la question d'une éventuelle véracité affleure à la conscience du lecteur. Cependant, s'il y a une réponse à apporter, elle ne peut se situer que dans la recomposition, dans une forme d'inspiration mémorielle, sans qu'aucune base factuelle ne puisse servir de preuve. Dans cette continuité, Gracq propose la dichotomie suivante :

Quand il n'est pas songe, et, comme tel, parfaitement établi dans sa vérité, le roman est mensonge, quoiqu'on fasse, ne serait-ce que par omission, et d'autant plus mensonge qu'il cherche à se donner pour image authentique de ce qu'il est²⁰.

D'autre part, biographiquement parlant, on ne peut omettre la participation de l'auteur à la vie militaire durant la drôle de guerre, les combats auxquels il a participé, les quelques mois où il a été prisonnier. Ce bagage mémoriel possède ainsi une puissance magnétique dans la représentation fictionnelle, simultanément centrifuge, exportatrice d'une connaissance, et centripète, comme une intériorisation protectrice, par l'impossibilité d'une reproduction équivalente. La prise de conscience de ce tiraillement explique que :

Le choix de la fiction romanesque a été interprété comme un moyen, pour Gracq, de mettre à distance par le choix de la troisième personne son histoire personnelle, au bénéfice de la perception subjective du personnage²¹.

La complexité de l'instance énonciatrice apparaît donc dans la division qu'elle met en œuvre dans le récit. L'auteur dresse des barrières entre sa propre voix et celle de son narrateur, puis entre ce dernier et les personnages, sans renier définitivement la projection qu'il introduit. L'ironie, perçue par le lecteur comme une prise de distance entre les niveaux énonciatifs, en est un exemple :

[...] il allait parfois jeter un coup d'oeil sur la carte de Belgique épinglée à la tête de son lit – un supplément gratuit en couleurs du 'Petit Ardennais' entouré de sa frange de drapeaux français, allemands et belges, à découper,

²⁰ GRACQ, Julien, *Lettrines 2*, Paris, José Corti, 1974, p. 80.

²¹ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 90.

le moment venu, pour usage, suivant le pointillé [...]. Posément, il mesurait quelques distances, en se servant de l'échelle au coin de la carte et de sa lime à ongles [...]²².

Par l'intermédiaire du narrateur, on perçoit aisément la distance que prend l'auteur avec le geste de Grange ; geste dont ils semblent se moquer par le ridicule du matériel utilisé en temps de guerre et par l'insouciance de celui qui le produit, mais utilisé dans le but de révéler la légèreté et le manque d'apprêts de l'armée française. Or, cette projection dans le narrateur, qui se ramifie par les personnages mis en scène, est aussi un facteur de libération pour l'écrivain, dans le sens où l'écriture devient une forme de compensation par rapport à la réalité passée. Il fait prononcer ces mots à Grange :

- Qui m'empêche ? se dit-il avec un mouvement de jubilation encore inconnu, très trouble. Les ponts sont coupés. Je suis seul ici. *Je fais ce que je veux*. Il alluma une cigarette, et, les mains dans les poches, il se mit à marcher dans le milieu du chemin »²³.

La volonté d'autonomie du personnage est illustrée ici de manière flagrante, mais encore le pouvoir que confère l'écriture à celui qui la produit. Ce n'est pas sans rappeler les écrits d'Austin sur la performativité²⁴, ni sans évoquer la projection du lecteur dans l'univers fictionnel, sa résistance à une prescription trop grande d'un sens déterminé, pour une construction toujours personnelle. Gracq confie justement à Jean Carrière qu'« Il faut tenir compte pour les romans, du fait que la fiction est souvent une activité compensatrice imaginaire, une projection, en partie, de désirs ou de fantasmes auxquels votre vie personnelle ne s'est pas prêtée »²⁵. On peut ainsi émettre l'hypothèse qu'un lecteur averti, conscient de cette superposition des voix et de l'appétit d'imaginaire qui le guide au fil des mots, aura aussi ce sentiment du « *Je fais ce que je veux* » au vu de ses choix interprétatifs.

Arrêtons-nous enfin, un instant, sur le traitement de la parole des personnages. À la lecture de l'ensemble de l'œuvre, on remarque que les confrontations verbales ne mettent en présence que Grange et un seul interlocuteur, comme le souligne Jean-Yves Debreuille :

²² BF, p. 127.

²³ BF, p. 210.

²⁴ AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éd. du Seuil, 1970.

²⁵ GRACQ, Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995 (volume II), p. 1258.

Tout se passe comme si Gracq refusait délibérément la mise en présence simultanée de forces douées d'une certaine autonomie et lui substituait un monde purement dialogique, dans lequel la force qu'affronte le sujet ne le dépasse jamais en dimension et s'absorbe entièrement dans sa relation à lui. La conséquence est qu'il fait totalement écran entre le lecteur et elle²⁶.

Cependant, nous pouvons nuancer son propos et dire, premièrement, que ce monopole du dialogue entraîne une identification plus intime du lecteur au personnage récurrent, puis à ce qui est dit, du fait que l'on suppose que Grange ne s'exprime pas en dehors de notre lecture : du fait de cette omniprésence du personnage et par absence d'indices complémentaires. Une autre nuance concernerait la qualité de fusion dialogique de l'interlocuteur et de Grange ; ces dialogues nous révèlent, le plus souvent, l'incompréhension du protagoniste par rapport au cours historique des événements :

- ... Joli ou non, en tout cas, je vous conseille de vous mettre ça dans l'œil, monsieur l'aspirant.
- Parce que... on attaquerait ?
- Parce que ni vous ni moi n'irons jamais regarder de plus près ces boîtes à musique. Vous comprenez ce que ça signifie ?²⁷

Les personnages secondaires donnent ainsi l'impression d'en savoir plus que le héros, qui se construit en opposition par rapport à eux et à leurs attentes. Ces dialogues présentent « des traits de théâtralité »²⁸, à la fois par le dialogue de sourds qui est mis en place et par la description du mouvement des personnages, proche des didascalies²⁹ : « - Que ce soit quoi ?... - Oh ! bien, mon yeutenant... Olivon détourna la tête avec une gêne cette fois un peu scandalisée... Le grand coup, quoi »³⁰. Parallèlement à ces dialogues, le récit est parsemé de phrases, au discours direct, pensées ou verbalisées par l'aspirant lorsqu'il est seul, comme ce commentaire intervenant après la débâcle de la cavalerie :

²⁶ DEBREUILLE, Jean-Yves, « La poétique romanesque de Julien Gracq à partir du *Rivage de Syrtes* et d'*Un Balcon en Forêt* », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 203.

²⁷ *BF*, p. 47.

²⁸ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 97.

²⁹ Certains travaux, dont ceux de Geneviève Salvan, montrent que l'on ne peut pas assimiler didascalies et ce genre de phénomène en texte narratif, du fait que le propos qui ressemble à une didascalie appartient à l'énonciation narrative, et diffère donc de ce qui se passe au théâtre.

³⁰ *BF*, p. 75.

- On est en plein *comique troupié*, se marmonnait-il à lui-même, et on y est bien – et malgré lui une grimace d’hilarité lugubre lui ridait les joues. Avec la voiture à viande ! Qu’est-ce qu’ils comptent que je vais faire ici ?...³¹.

Si le « *comique troupié* » et la description du rictus font encore penser au théâtre, à une indication de « jeu » qui installe une distance, une sorte de rampe entre le lecteur et le personnage, notre intérêt se porte ici sur la dernière interrogation du personnage comme démonstration de l’entremêlement des instances. N’ayant pas d’autre interlocuteur que lui-même, Grange semble s’adresser directement au lecteur pour l’interroger sur les intentions obscures de ses chefs militaires. Mais, l’emploi de l’italique sur le pronom anaphorique, de troisième personne du pluriel - « ils » - dont le référent n’est pas donné, montre la présence d’une volonté supérieure : une sorte de *deux ex machina* dont le personnage est le jouet. La question rebondit en écho sur la finalité de l’auteur, qui fait le choix d’une narration à la troisième personne, et ouvre à vif l’indétermination du personnage, en laissant entrevoir les reflets de ceux qui parlent à travers lui.

1.1.3 Synesthésies et analogies

L’écriture gracquienne atteint, dans le récit qui nous intéresse, un paroxysme quant à l’emploi de figures analogiques et tout particulièrement dans le cas de la comparaison. Ces figures travaillent effectivement à rendre le cadre spatio-temporel moins réaliste, et, par le biais des perceptions et sensations de Grange, le font basculer vers un canon plus poétique que romanesque. Nous nous pencherons sur deux éléments clés de cette transformation, les synesthésies et, ce que l’on pourrait appeler, un principe d’identité étendue. Cela nous permettra d’émettre certaines hypothèses quant à la désignation d’*Un Balcon en forêt* comme un récit poétique.

Avant tout développement, précisons notre compréhension des termes : la perception est la « fonction par laquelle l’esprit se représente les objets »³², elle est une prise de conscience des informations provenant du monde extérieur, de notre état interne, et modélise en quelque sorte ces informations ; la sensation est

³¹ BF, p. 205.

³² REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, et al., *Le Nouveau Petit Robert* (1993), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p. 1897.

un état ou un changement d'état psychophysiologique provoqué par une stimulation externe, à prédominance affective (plaisir, douleur), ou représentative (perception) ; enfin la synesthésie se définit comme un « trouble de la perception sensorielle caractérisée par la perception d'une sensation supplémentaire à celle perçue normalement, [...] concernant un autre domaine sensoriel »³³. Ceci revêt une importance primordiale puisque la narration s'opère sur un mode hétérodiégétique où le narrateur « est une voix extérieure au récit, [...] qui surplombe la diégèse dans une narration à la troisième personne »³⁴, mais encore, nous fait partager les perceptions et sensations de Grange³⁵ par une focalisation interne. Lorsqu'on lit : « Il regardait monter lentement au-dessus de la forêt une grosse lune blême ; sur le chemin qu'elle éclairait obliquement, la coulée de pierres râpeuses se hérissait d'ombres coupantes, redevenait un lit de torrent [...] »³⁶, la métaphore du chemin comme d'un cours d'eau peut être perçue comme la jonction de deux sensations représentatives différentes, la synesthésie de deux perceptions. Qui plus est, la lecture étant un flux continu de ces informations perceptives, la focalisation interne force toute relation analogique à devenir synesthésique.

De là découle une fusion des contraires que nous aborderons sous différents angles dans ce mémoire. Tout comme la métaphore filée, la synesthésie déborde du cadre phrastique, liant notamment les représentations de l'univers forestier à la mer durant tout le récit, nous conduisant à reconnaître un cadre spatio-temporel irréel à travers nos perceptions et sensations de lecteurs. Cette refonte de l'univers opère à différents niveaux de la structure, tel que le montre cette phrase, « La flamme de la bougie vacilla avec le lent courant d'air de la rivière ; entre les chevrons du toit, on apercevait les lourdes dalles de schiste de la Meuse, d'une étrange couleur lie de vin »³⁷. La présence explicite des quatre éléments en si peu de mots met en évidence une volonté de représentation cosmogonique centrée autour du personnage. Marie-Annick Gervais-Zaninger décrypte ainsi le procédé narratif, comme la description d'une « perception sensitive et imaginative que les personnages ont du monde, cette conviction,

³³ REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, *ibid.*, p. 2544.

³⁴ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 89.

³⁵ DEBREUILLE, Jean-Yves, « La poétique romanesque de Julien Gracq à partir du *Rivage de Syrtes* et d'*Un Balcon en Forêt* », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 202.

³⁶ *BF*, p. 218.

³⁷ *BF*, p. 15.

héritée du romantisme allemand (Novalis en particulier), de l'unité profonde constituant l'univers, telle qu'elle éclatait mythiquement aux origines du monde : de cette capacité qu'ont les éléments (eau, terre, air, feu), et les règnes (végétal, animal, humain), à se confondre ou à s'unir : c'est tout le sens de l'image, chère à Gracq, de la 'plante humaine' croissant sur le terreau du monde »³⁸.

Ceci n'est pas non plus sans rappeler les études que Jung a mené sur des peuples primitifs et qui mettent en évidence un principe d'identité étendue, pourrait-on dire, pour le différencier du principe logique : « D'instinct tout homme suppose que sa constitution psychique, pour personnelle qu'elle soit, n'en relève pas moins de 'l'humaine condition', et que chacun dans l'ensemble est pareil à autrui, c'est-à-dire à lui-même »³⁹. Ce principe se diffuse donc de tout un chacun vers son environnement selon une variation infinie, en fonction de l'individu, de la société, de l'époque dans laquelle il vit⁴⁰. Dans le récit, ce phénomène peut être absolument anthropomorphique, ainsi « la muraille de la forêt sous la lumière froide était debout et immobile comme un homme »⁴¹, ou s'appliquer plus implicitement. On retiendra à titre d'exemple, comme phénomène saillant dans le texte, la répétition de l'adjectif « drôle ». Il surgit lors de l'observation récurrente de faits plus ou moins inexplicables, issue de la perméabilité entre les actions des personnages et l'essence de cette période historique singulière qu'est le début de la seconde guerre mondiale. Dans ce cas particulier, il ne semble plus possible de déterminer qui, de l'individu ou de la circonstance historique, se place à l'origine du cercle et du jeu de mots :

Il regardait de nouveau fixement la perspective du chemin. Vous êtes drôle ! fit-il avec un rire mal assuré. (p. 138)

- Tu voudrais te battre ?

- On n'est pas pressés, mon lieutenant. Il haussa les épaules et regarda Grange bien en face... Pas pressés du tout. Seulement ici, à la fin, ça fait drôle... (p. 156)

³⁸ BF, p. 29.

³⁹ JUNG, Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme, structure et fonctionnement de l'inconscient* (1943), Traduction et préfaces du Dr Roland Cahen, Paris, Petite Bibliothèque Payot, sixième éd., 1966, pp. 57-58.

⁴⁰ Ralph Heyndels précise ce mouvement centrifuge de la pensée : « Tandis que, chez l'adulte et le civilisé, le sens est tout entier du côté subjectif, chez le primitif et l'enfant, au contraire, on assiste à une distribution du sens plus équitable entre le sujet et l'objet. D'un côté, la part de la pensée rationnelle est minimisée au profit de la vie affective dont l'intelligence n'est pas aussi nettement distinguée, de l'autre, le monde se voit doté d'un vouloir, même obscur, d'intentions, même incompréhensibles ». HEYNDELS, Ralph, « Idéologie et signification dans un passage du *Balcon en forêt* de Julien Gracq, p. 210-211 », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 86.

⁴¹ BF, p. 163.

- Drôle de printemps, fit Grange en dégrafant sa vareuse. On dormirait sur l'herbe. (p. 158)

Il avait reculé de quelques pas et clignait de l'œil pour juger de l'ensemble, en considérant le plessis minable d'un drôle d'air... (p. 189)

Les deux bouts dénudés du fil de l'exploseur, qui sortait de terre, traînaient un peu plus loin, abandonnés sur un tas de cailloux.
- C'est drôle... pensa-t-il, perplexe. (p. 199)

La récurrence de l'adjectif dans des champs d'emplois variés tend ainsi à unir ce qui est séparé : le champ du collectif et de la sensation la plus singulière, rendus contigus par la rémanence du même terme. On peut encore ajouter que ces synesthésies fréquentes, font la richesse du texte et la diversité de ses significations : elles sont une des caractéristiques de la catégorisation du récit poétique gracquien. Nous sommes effectivement confrontés durant la lecture à « un phénomène de transition entre le récit et le poème », à une aventure « problématique », appartenant à un espace et un temps « déterminés autrement »⁴² que ceux d'une fiction romanesque purement réaliste. Cet « autrement » est, selon notre hypothèse, principalement synesthésique, puisqu'il fait le pari d'une définition instable, par le rapprochement d'éléments limites et contradictoires de l'objet. Bergson donne un commentaire pertinent dans ce contexte, « nos perceptions, sensations, émotions, idées se présentent sous un double aspect : l'un net, précis, mais impersonnel ; l'autre, confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun »⁴³. L'une des faces de la poétique gracquienne paraît répondre exactement à ce modèle, décrire un univers par les perceptions de celui qui y évolue, tout en évitant « le mot aux contours bien arrêtés, [...] [qui] écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle »⁴⁴.

⁴² TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique, op. cit.*, p. 47.

⁴³ BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Quadrige / PUF, 1927, p. 96.

⁴⁴ BERGSON, Henri, *ibid.*, p. 98.

1.2. Un parcours référentiel perturbé

La référence est déterminante dans le fait d'offrir une cohérence plus ou moins intelligible au lecteur. Nous pourrions définir deux tendances, sans vouloir en imposer une à l'œuvre, celle d'un mouvement centripète, circulaire, où l'information partielle se suffit à elle-même, une seconde centrifuge, où la pensée s'extériorise pour trouver une information complémentaire ou un rattachement absolu. Nous nous attachons ici à mettre en évidence quelques-uns des phénomènes qui viennent rendre problématique l'autosuffisance de l'œuvre poétique confrontée à un travail constant sur le référent spatio-temporel réel. À cet effet, nous nous attacherons à l'emploi particulier de certains déictiques, puis aux synesthésies qui portent sur le temps et l'espace. Enfin, nous observerons les jeux d'opposition de rythmes temporels intrinsèque et extrinsèque.

1.2.1 L'exemple des déictiques, une indétermination construite

L'usage particulier d'expressions déictiques est l'un des facteurs qui font l'originalité de la temporalité et de la spatialité du récit. En effet, leur multiplication allonge notre temps de réflexion, et perturbe l'actualisation référentielle indispensable à la compréhension d'un énoncé.

Alors que le jeu de reprises de l'adjectif « drôle » renvoie à une expression historique - celle qui concerne la seconde guerre mondiale et ses débuts, la « drôle de guerre » en 39-40, lorsque les combats ne commencent pas - et réactualise le cliché lorsqu'il est mobilisé pour la qualification nouvelle d'un comportement singulier, Gracq travaille aussi sur la redondance de l'adverbe « ici »⁴⁵. L'un des premiers dialogues, avec le capitaine Varin, exprime clairement l'intention d'un jeu, au-delà de l'humour, avec le lecteur :

- Qu'est-ce que vous attendez donc ici, belle jeunesse ? Des cartes postales ?
- Ici ?
- Ici ?... Le capitaine fit une espèce de rire un peu usé, un peu sinistre. Ici ? Quoi, ici ? Ici comme ailleurs »⁴⁶.

⁴⁵ Ceci ne constitue pas une liste exhaustive, mais fournit quelques exemples où le terme est mis en valeur :

p. 44/48/50/51/136/138/151/156/161/181/195/205/210.

⁴⁶ *BF*, p. 48.

L'interrogation sur le terme même pose la question de la référence : l'ancrage énonciatif commun à la situation d'interlocution posée par les discours directs paraît se brouiller. L'embrayeur prend une valeur autonymique et accorde au personnage une certaine forme de lucidité sur l'artifice de leur statut et de leur environnement. Bien que la référence situationnelle soit parfaitement renseignée, le caractère itératif de l'emploi désémantise le lien anaphorique et laisse le lecteur face à un mot empreint de vacuité. Seul le signifiant de ce dernier perdure au détriment de son signifié ; en un sens, il y a détérioration de l'acte de référence de la valeur locutoire et de la valeur illocutoire, puisque « ici » est comparé et identifié à « ailleurs ». Cependant, ce qui pourrait n'être qu'un fait isolé, se trouve réparti sur l'ensemble du récit, « - Non, fit Grange, c'est autre chose. Je me plais ici. »⁴⁷, ou encore, « Je rêve ici – nous rêvons tous – mais de quoi ? »⁴⁸, et cette répercussion de l'expression déictique finit par créer un voile d'indétermination sur l'espace de la diégèse, jusqu'à masquer la référence géographique absolue et par là même la référence historique et temporelle.

Grange subit de plein fouet ce chambardement qui le désoriente et déstabilise sa structure. Il semble pris dans le cercle vicieux d'un langage inconnu parce que les termes n'en ont pas été définis. Dès son installation dans la maison forte, « tombé[e] comme un aérolithe au milieu de ces fourrés perdus »⁴⁹, le capitaine Vignaud amorce le mouvement stérile de la dénomination vacante par un « Vous êtes chez vous »⁵⁰, qui scelle l'identité du personnage à sa localisation, tout en restant dans le reflet et dans l'absence d'information. Le narrateur laisse paraître la structure de ce piège littéraire relativement tard dans le récit : « - Qu'est-ce qu'on attend ici ? se disait-il, et ce même goût d'eau fade, tiédie, écoeurante, qu'il connaissait bien lui remontait à la bouche. Le monde lui paraissait soudain inexprimablement étranger, indifférent, séparé de lui par des lieues »⁵¹. Le héros semble subir une exclusion, qui le sépare de l'espace qui l'entoure et prend conscience que son univers connu est à une distance bien trop grande de sa personne⁵². On peut y voir une analogie avec l'utilisation répétée de

⁴⁷ *BF*, p. 138.

⁴⁸ *BF*, p. 161.

⁴⁹ *BF*, p. 20.

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ *BF*, p. 151.

⁵² Notons que le terme de « lieue » par sa valeur anachronique – mesure de distance sous l'Ancien Régime – vient renforcer le brouillage référentiel ou déshistoriciser la situation du personnage, désancré ainsi de son époque par le vocabulaire imputable à l'instance narrative qui fournit les explications le concernant.

ces déictiques qui, non actualisés par l'absence de répétition de leur référent, se trouvent trop éloignés de lui et pervertissent, de ce fait, l'entendement. Le personnage de Mona prend un intérêt tout particulier lorsqu'on le compare, de ce point de vue, à celui de Grange. L'exemple suivant est, selon nous, celui qui condense le plus ces antagonismes : « Où elle était, on le sentait, elle était toute. Quelle densité, se disait-il, prend le moment présent, à son ombre. Avec quelle force de conviction, avec quelle énergie elle est là ! »⁵³. Car elle parvient à inverser le processus d'indétermination du milieu par la plénitude de sa nature. Peu importe « où elle [soit] », l'espace et le temps peuvent y trouver l'équivalent d'une référence absolue, quand Grange ne fait qu'y contempler sa propre vacuité. La métaphore esquissée du personnage donné comme un cadran solaire lie l'espace et le temps dans la matérialité d'un corps, sa « densité », qui impose sa présence. Ce dynamisme créateur est encore rendu par la mention de son « énergie », par l'italique du point d'exclamation et de l'adverbe « là », qui, prenant le contre-pied des multiples « ici », souligne l'inaccessibilité de Grange à ce statut. Il est ainsi réduit à son seul pouvoir de perception. Ainsi pourrait-on dire que Mona paraît n'avoir besoin d'aucun remplissage référentiel, elle est à elle-même ce qui l'ancre et la situe, Grange paraît vide de tout ancrage et, sans cesse, a besoin de repérages externes, qui demeurent flottants et sont dans un tourniquet instable. Il ne manifeste que « le fonctionnement réflexif du langage »⁵⁴ sans en exprimer le sens. Le lecteur, quant à lui, semble emporté dans cette absence de coïncidence entre le personnage labile de Grange, vidé d'ancrage, et les données temporelles et spatiales de la situation d'énonciation, cependant présentes. Il en résulte un obscurcissement du champ de la compréhension. Cet empêchement révèle ainsi que la lucidité du lecteur est moins attendue, puisque moins performante, que son pouvoir à être impressionné, et se situe donc moins sur le plan de l'intelligence que sur celui de la sensibilité et de l'imaginaire.

1.2.2 Synesthésies temporelles et spatiales

Après avoir tenté de définir la synesthésie comme mode de fonctionnement majeur de la pensée écrite du personnage principal, nous allons

⁵³ *BF*, p. 59.

⁵⁴ RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français* (1994), Paris, PUF, 2004, p. 577.

focaliser notre analyse sur celles dont le contenu porte sur le temps et l'espace. Parce qu'il est difficile d'aborder l'un sans l'autre, notre choix sera purement arbitraire, nous essayerons d'en extraire l'essence et de comprendre en quoi elles participent à faire de l'œuvre un récit poétique.

Les synesthésies temporelles, qu'évoque le narrateur, peuvent être logiquement divisées en deux catégories, analeptique et proleptique. Elles sont généralement provoquées par une perception sensitive, telle la vue d'un avion qui « faisait regimber à l'infanterie l'échelle des âges, la ramenait au convoi de faux-sauniers, à la chouannerie égaillée de la guerre des haies, au sentier de la guerre du Dernier des Mohicans »⁵⁵, ou par l'ouïe, lorsque Grange « ferme les yeux quelques secondes, les armées modernes tintinnabulent encore de toutes les armures de la guerre de Cent Ans »⁵⁶. L'aspirant réserviste parvient, par ce biais, à se détacher de la réalité angoissante de la guerre à venir. La fusion de la sensation du conflit présent avec ceux des livres de fictions ou historiques de l'enfance, le conduit à déréaliser les circonstances qui l'oppressent et la peur de l'anéantissement ou de la mort. Dans cette logique d'aveuglement, Grange ignore l'inédit de l'acte guerrier de son temps pour la virtualité d'un éternel retour, signant de ce fait « son inutilité même et son insignifiance »⁵⁷. Ces analepses de pensée revêtent donc un caractère bon enfant, dont la destination varie entre le conte, la légende, la chevalerie, la vie courante au Moyen-Âge : « La mélancolie passait vite, et il lui poussait une pointe d'importance : il se faisait l'effet d'un vidame débonnaire descendu de son donjon pour boire au frais avec les manants de sa châellenie »⁵⁸. À ce titre, le passé est enjolivé par un héroïsme propre à l'imaginaire et par une forme de sélection mémorielle ; il devient un refuge salutaire contre les doutes de l'actuel où l'on cherche les traces d'une vérité intemporelle et occulte :

La forêt respirait, plu ample, plus éveillée, attentive jusqu'au fond de ses forts et de ses caches soudain remués aux signes énigmatiques d'on ne savait quel retour des temps – un temps de grandes chasses et de hautes chevauchées – on eût dit que la vieille bauge mérovingienne flairait encore dans l'air un parfum oublié qui la faisait revivre⁵⁹.

⁵⁵ BF, p. 175.

⁵⁶ BF, p. 12.

⁵⁷ MORIN, Anne, « Julien Gracq, le seuil ou la 'perversion' du mythe », *Actes du colloque d'Angers*, *op. cit.*, p. 308.

⁵⁸ BF, p. 32.

⁵⁹ BF, p. 70.

Cette prospection des signes naturels, censée éclairer le chemin du protagoniste, est un indice d'une conception cyclique du temps, qui permet une interprétation du futur par la supposition que les schémas événementiels se répètent. Dans l'une des rares prolepses du récit, Grange se voit ainsi appartenant aux « espèces de rôdeurs des confins, de flâneurs de l'apocalypse, vivant libres de soucis matériels au bord de leur gouffre apprivoisé, familiers seulement des signes et des présages, n'ayant plus commerce qu'avec quelques grandes incertitudes nuageuses et catastrophiques, comme dans ces tours de guet anciennes qu'on voit au bord de la mer »⁶⁰. Pour paraphraser, la projection opère une fusion du rôle de gardien et du fantasme de solitude de l'aspirant dans un monde dévasté, où le progrès technologique, lié à la guerre, n'a plus lieu d'être. Ces synesthésies temporelles court-circuitent donc le déroulement chronologique et la déceptivité du présent pour retrouver la virtualité des possibles que sous-entend l'avenir, idée « plus féconde que l'avenir lui-même, et c'est pourquoi l'on trouve plus de charme à l'espérance qu'à la possession, au rêve qu'à la réalité »⁶¹. Cette jonction du mythe et de la prophétie apparaît, pour Jean-Yves Tadié, comme l'une des plus hautes ambitions du récit poétique⁶².

Les synesthésies spatiales des perceptions de Grange font, dans la majorité des cas, intervenir un rapport analogique entre la forêt et la mer. Voici deux courts exemples où le rapprochement s'effectue, comme dans le paragraphe précédent, au moyen de la vue, « on voyait [...] Moriarmé terrée au creux de l'énorme conque des forêts »⁶³, et par l'ouïe, « en un instant le silence de la forêt, si difficile à chasser, reflua dans la pièce, aussi paisiblement que l'eau dans une épave couchée sur les grands fonds »⁶⁴. Gracq a été de nombreuses fois interrogé sur les causes de cette analogie, il avoue trouver « une grande affinité entre mer et forêt : ce ne sont pas des termes équivalents, bien entendu, mais complémentaires, ils s'attirent l'un l'autre. [...] La mer, c'est l'image du changement, donc la nouveauté perpétuelle et toujours possible. [...] Et 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. Alors évidemment, si on a comme climat l'attente, ce sont

⁶⁰ BF, p. 146.

⁶¹ BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 7.

⁶² TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, op. cit., p. 198.

⁶³ BF, p. 17.

⁶⁴ BF, p. 134.

là deux endroits de prédilection, qui s'appellent l'un l'autre »⁶⁵. Cette définition de l'auteur est importante puisqu'elle ancre le lien de ressemblance par le thème de l'attente⁶⁶, qui se conçoit initialement sur un plan temporel. Sans qu'il y ait paradoxe, l'explicitation de Gracq est significative de son imaginaire. La mer est, à ce titre, associée à l'idée de la possibilité, que nous évoquions pour caractériser les synesthésies temporelles ; la forêt de même, par la référence à l'intemporalité des « légendes du Moyen Âge ». S'il y a véritablement contradiction, c'est par l'association de deux lieux chargés d'une forme d'énergie cinétique dans l'imaginaire (« l'image du changement [...], les événements »), qui s'annihilent l'un l'autre sur le plan de la diégèse et ne gardent leurs caractéristiques que dans la virtualité des impressions de Grange. Stéphane Bikialo observe que « chez Gracq, le personnage ne s'efface pas, comme dans le récit poétique plus moderne, mais il apparaît totalement déterminé par l'espace »⁶⁷. Néanmoins, dans le cas d'*Un balcon en forêt*, le protagoniste subit l'arrêt temporel décidé par l'Histoire, un certain écrasement de ses capacités d'action, mais cela permet au récit de trouver sa poétique dans la compensation même que le protagoniste fournit pour se forger une identité sur le plan imaginaire. De fait, au sein de cette indétermination du sujet Grange, qui le donne comme sujet labile, indéterminé circulant de façon poreuse dans le temps et l'Histoire, un autre rapport au temps s'installe marqué par un travail délinéarisé qui perturbe le donné chronologique.

1.2.3 Changements de rythmes

Le récit est bâti sur un double rythme, celui du temps guerrier, extrinsèque, mesuré par les horloges, et celui intrinsèque, correspondant aux perceptions de Grange. Les deux entrent « en collision »⁶⁸ et alternativement s'effacent l'une devant l'autre à divers moments de l'action. Notre propos sera de mettre en

⁶⁵ Entretien radiophonique entre Julien Gracq et Gilles Ernst, *Cahier de L'Herne*, 1972, pp. 220-221.

⁶⁶ Nous précisons ce point en 2.1.

⁶⁷ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 201.

⁶⁸ « Le contraste entre le temps psychique du personnage et le temps des horloges dont la mesure est donnée par le bruit de fond de la canonnade est ainsi fortement marqué : deux temporalités entrent en collision, l'expérience quasi initiatique du personnage (même si sa nature n'en est pas déterminée) l'emportant sur la folie de l'histoire ». GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *ibid.*, p. 61.

évidence cette compétition, comme une donnée essentielle du dynamisme de l'œuvre et de son sens tremblé.

L'impératif de la guerre mécanique est lui-même rendu par la représentation d'un temps arbitrairement défini par l'homme. Or l'attente prolongée, qui occupe la majeure partie du récit, rend justement obsolète cette mesure du fait de l'absence d'événements qui la caractérise. Conscients de cette suspension de l'action militaire, Grange et sa hiérarchie directe, le capitaine Varin, la tourne en dérision : « -Je suis sûr que vous savez l'heure, dit-il. Il souriait mal, la vieille pique entre eux renaissait d'un coup, le prenait de nouveau à rebrousse-poil. [...] croyez-moi, je ne prends pas de risques. Vous verrez ça venir avec les hirondelles »⁶⁹. L'attaque allemande et la retraite de la cavalerie marquent cependant le retour au premier plan du temps extrinsèque par l'avertissement lancé dans l'urgence :

- Faites pas les marioles, là-dedans ! Les boches sont à dix minutes. [...] tout à coup il sentit une gifle lourde qui lui arrivait par derrière sur la nuque – machinalement, à la voix de l'homme, il releva son poignet : 'Quelle heure est-il ? se dit-il stupidement – onze heures ?'⁷⁰.

La prédominance de ce temps mesuré dure une trentaine de pages sur l'ensemble du récit, jusqu'à la destruction du blockhaus qui signe définitivement la fin de la « courte aventure de guerre »⁷¹ du héros et de sa course contre la montre : « Depuis que l'obus avait éclaté dans le béton, il n'avait pas eu un instant de hâte »⁷². Car celui-ci, n'a de cesse de tenter d'ignorer cette avancée vers la fatalité, d'un échec de l'armée française connu du lecteur, et de lui substituer sa propre perception. À cet égard, il convertit certains signes annonciateurs du conflit en un spectacle où l'observateur se reconforte de la distance qui le protège. Il en est ainsi des lueurs d'explosions comme d'un rythme dédramatisé et sans conséquences physiques : « C'était un clin d'œil sec et isolé, sans rien de la palpitation molle des éclairs de chaleur ; on eût dit plutôt que derrière l'horizon, à coups réguliers, un marteau lourd écrasait le fer rouge sur une énorme enclume »⁷³. Or cette « cadence paresseuse », ce « rythme alangui », cette « goutte lente qui fût tombée par intervalles des voûtes de la nuit exactement à la

⁶⁹ *BF*, p. 137.

⁷⁰ *BF*, p. 204.

⁷¹ *BF*, p. 249.

⁷² *BF*, p. 237.

⁷³ *BF*, p. 195.

même place »⁷⁴, signifie que la guerre est toujours présente mais minimisée par celui qui la perçoit. De surcroît, elle conserve le symbolisme d'une constance mécanique qui suscite chez l'observateur une forme d'admiration et tend à la suggestion. Dans cet exemple se situe donc un des rares compromis de la sensibilité de Grange à la guerre, que fonde la puissance hypnotique du rythme. Il est alors possible de dire avec Bergson que « ces images [poétiques] ne se réaliseraient pas aussi fortement pour nous sans les mouvements réguliers du rythme, par lequel notre âme, bercée et endormie, s'oublie comme en un rêve pour penser et pour voir avec le poète »⁷⁵. On peut encore supposer qu'il y a là une image plus franche du temps extrinsèque puisque celui-ci s'inscrit directement, sans l'intermédiaire de l'horloge, par une contamination de « l'horizon », considéré jusqu'alors comme l'une des références perceptives de l'aspirant.

Sans nul doute possible, l'inclinaison de Grange pour l'isolement et la proximité de la nature le fait évoluer sur un temps cosmique, défini par la lumière solaire, selon les variations des saisons et des journées. L'impératif d'une précision rendue par la machine ne lui semble rien moins que superflue, comme en témoigne l'anecdote de « cette horloge arrêtée qu'avait remise en route un tremblement de terre, mais qui ne sonnait plus que les quarts : il avait toujours eu un goût pour ces mécanismes d'un sou ou d'un jour, délicats et absurdes, où le hasard un instant fait reflourir la nécessité »⁷⁶. L'horloge interne du personnage répond par préférence à cette impulsion de la terre, comme à celle de la nature dont le rythme englobe les déclinaisons artificielles voulues par l'homme. Dans la majeure partie du récit, l'alternance des endormissements et des réveils de Grange pousse le lecteur à adopter le séquençage physiologique du personnage. Or cette mention d'une dizaine de sommeils, répartis régulièrement dans le corps du texte mais inégalement dans la période de neuf mois que constitue la 'drôle de guerre', dérouté sensiblement le lecteur. La variation constante de la « vitesse du récit » – au sens où Genette analyse cette notion, c'est-à-dire comme « le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois, années, et une longueur, celle du texte, mesurée en lignes et en pages »⁷⁷ – conduit à une indétermination, à une subjectivité de la perception temporelle, celle du personnage, et par là même renforce notre identification avec ce dernier du fait de

⁷⁴ BF, p. 196.

⁷⁵ BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 11.

⁷⁶ BF, p. 114.

⁷⁷ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 123.

l'absence de repères extérieurs⁷⁸. Ceci n'est pas sans rappeler que l'« activité perceptive et pensante du sujet relève du 'psycho-récit'⁷⁹ dans la définition de Dorrit Cohn, psycho-récit qui se caractérise par son 'élasticité temporelle', pouvant condenser un long espace de temps, mais peut aussi étendre les limites de l'instant (alors que les 'monologues rapportés' ou 'narrativisés' se superposent à la succession temporelle du récit) »⁸⁰. Weinrich, à ce propos, apporte les notions de « détente » et de « tension », quant à l'emploi du passé simple ou du passé composé dans la narration, supposant ainsi une visée pragmatique sur le lecteur :

En employant les temps commentatifs je fais savoir à mon interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante. Par les temps du récit, (c'est à dire le passé simple) au contraire, je l'avertis qu'une autre écoute, plus détachée, est possible⁸¹.

Ici le détachement, selon le mot de Weinrich, propre à l'effet pragmatique d'un récit au passé simple tenu par une personne 3, est contradictoire avec l'empathie perceptive que crée le personnage de Grange.

Par ailleurs, la présence de Mona influe grandement sur la perception du temps par le héros. En effet, la quasi suspension chronologique correspond à l'intervalle de sa relation avec Grange, soit des pages 52 à 166. Son départ marque la reprise du temps mesuré, « La nuit du neuf au dix mai, l'aspirant Grange dormit mal » (p. 166), et l'arrivée imminente de la guerre. Car Mona incarne l'atemporalité de la relation amoureuse « avec cette brusquerie dans le désir qui semblait chaque fois rendre le monde à sa nouveauté »⁸². Plus précisément encore, sa faculté semble être de pouvoir réinitialiser l'origine du rythme, qui n'en est plus un par conséquence, puisqu'il n'y a plus souvenir de la succession dans le temps, que chaque coup ne prend appui, pour les amoureux, sur aucune mémoire du précédent et devient ainsi neuf et premier dans la perception, comme une impulsion toujours relancée⁸³. À son tour, l'aspirant possède ce pouvoir avec ce qui constitue son cadre intime, la maison forte. Lors de son tour de garde, la veille de l'attaque finale, il la perçoit ainsi : « Une maison, songeait-il, comme s'il la

⁷⁸ Notre analyse portera sur l'onirisme de cette indétermination dans la seconde partie de ce mémoire.

⁷⁹ COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 56.

⁸⁰ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île*, op. cit., p. 194.

⁸¹ WEINRICH, Harald, *Le Temps, Le Récit et le commentaire* [1964], Paris, Seuil, « Poétique », 1973, p. 30.

⁸² *BF*, p. 118.

⁸³ Selon Bergson, Mona incarnerait, à ce titre, la durée pure.

voyait pour la première fois – une fenêtre toute seule en face d’une route par où quelque chose doit arriver »⁸⁴. Ce que nous disions précédemment prend corps dans cet exemple par la triple répétition de l’article indéfini « une » alors que la maison forte est précédemment référencée dans le récit, et par la comparaison explicite d’un contact inaugural censé affronter l’inédit. On peut en conclure que le récit oscille, tout comme la perception de Grange, entre l’objectivité d’un temps extrinsèque, et la subjectivité d’un temps perceptif, que met en évidence le choix narratif d’une fiction à la troisième personne tenue avec l’usage du passé simple.

1.3 La description comme mode narratif

L’objet premier de la description est de définir le cadre de la narration où l’action des personnages va se dérouler. Cependant, par un principe de cohérence, l’une et l’autre subissent le même élan que leur impose le narrateur. Nous essayerons de montrer, dans les paragraphes suivants, que la description gracquienne d’*Un balcon en forêt* est l’embrayeur principal du récit, le moteur sensible d’un déroulement perceptif au détriment de péripéties factuelles. Une étude large de cette description dépassant notre sujet, nous focalisons notre propos sur le principe dynamique de la ‘dérive’ et sur l’emploi de la ponctuation.

1.3.1 Une mouvance mise en doute

La description de la sensation de Grange, ou du caractère d’un personnage, utilise fréquemment la métaphore de l’eau comme la démonstration du mouvement naturel qui porte le personnage. Ce phénomène descriptif a été nommé ‘dérive gracquienne’ par la critique et s’il nous intéresse, c’est par sa capacité à prendre le relais d’une action déficiente sur le plan individuel.

Ce procédé intervient selon diverses circonstances, mais particulièrement au moment où l’attention du héros se relâche, lors d’une phase d’endormissement, par exemple, où « sa main pend[ait] de son lit au-dessus de la Meuse comme du

⁸⁴ BF, p. 225.

bordage d'une barque »⁸⁵. Cet instant est alors signifiant d'une entrée en rêverie, d'une sensation de bercement qui envahit à la fois l'esprit et le corps allongé. Par ailleurs, tout au long du récit, Grange va subir l'oppression du milieu militaire et de sa matérialité, la métaphore de l'eau se présente donc comme une potentialité libératrice, totalement virtuelle. Cette nature romantique et salvatrice est une manière pour lui de s'arracher aux projections diverses du temps de guerre, ainsi, « il larguait ses attaches ; il entra dans un monde racheté, lavé de l'homme, collé à son ciel d'étoiles de ce même soulèvement pâmé qu'ont les océans vides. 'Il n'y a que moi au monde' se disait-il avec une allégresse qui l'emportait »⁸⁶. Néanmoins, si la solitude et l'espérance de l'immensité paraissent être l'échappatoire favorite de l'aspirant, elles ne recourent que partiellement l'idée de la dérive puisque celle-ci s'applique également à Mona, qui « venait à lui par une route ouverte dans la mer »⁸⁷, ou au groupe installé dans la maison forte qui « dériv[e] à travers la nuit en ordre de marche, étanche, toute close sur elle-même, comme un navire qui ferme ses écoutilles »⁸⁸. Le thème n'est donc pas exclusivement centré sur le héros mais sur sa propre perception et sur celle des personnages qui le côtoient.

On peut encore élargir le cercle des emplois de la dérive en supposant à l'instar de Laurence Rousseau que « L'eau prête sa nature à l'impalpable »⁸⁹. Elle pourrait en ce sens être l'image d'un inconscient individuel ou collectif, toujours prête à affleurer à la surface du réel et de la conscience, tout en étant la structure profonde, polymorphe et sans cesse changeante. Lorsque après l'attaque, la maison forte se trouve isolée en avant de la ligne de front, la description de la sensation de Grange est « qu'une lame de fond venait de balayer la terre loin au-delà d'eux, mais il n'en sentait que le dos lisse qui glissait sans bruit au-dessous de lui, et l'ivresse soudaine de sa propre légèreté – derrière cette vague, on échouait un peu étourdi dans un silence de jardin défendu »⁹⁰. L'idée d'un mouvement souterrain, dans les soubassements de l'Histoire, prend ici le pas sur la sensation euphorique de l'individu provoquée par la réalisation inédite et surprenante de l'action militaire. Il devient par conséquent difficile d'évoquer une

⁸⁵ BF, p. 16.

⁸⁶ BF, p. 97.

⁸⁷ BF, p. 96.

⁸⁸ BF, p. 140.

⁸⁹ ROUSSEAU, Laurence, « Le thème de l'eau dans *Le Rivage des Syrtes* », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 345.

⁹⁰ BF, p. 218.

relation causale stable et générale de l'emploi métaphorique : soit que la diégèse ralentit tellement l'action individuelle que la métaphore maritime généralisante en prend le relais, soit qu'elle se focalise premièrement sur une raison globale pour en tirer une conséquence singulière. Ce libre arbitre de l'induction et de la déduction tend simplement à montrer les liens serrés du rapport analogique entre les comportements de l'homme et ce que Gracq a appelé « *la mécanique des fluides* »⁹¹ au sens littéraire. Le sujet observateur devient conscient de sa passivité, alors même qu'il ressent l'idée métaphorique d'un mouvement sur lequel il ne peut agir, comme fasciné par la mouvance de l'univers.

1.3.2 Une ponctuation dynamique

Un second point significatif de la spécificité de la description dans *Un balcon en forêt* est l'utilisation de la ponctuation. Du fait de l'amplitude de la phrase gracquienne, - qualifiée de 'déferlante' - et un principe de catalyse qui sature l'ensemble des places syntaxiques possibles, la ponctuation acquiert une fonction primordiale dans la compréhension du texte. Nous mettrons ici en valeur la façon dont elle dynamise la description, d'une part comme signe topographique traditionnel, d'autre part comme un qualifiant de l'espace entre les morphèmes.

Selon Nicolas Beauzée, la ponctuation repose sur trois principes : « (i) le besoin de respirer ; (ii) la distinction des sens partiels qui constituent un discours ; (iii) la distinction des degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens partiels dans l'ensemble du discours »⁹². Ceux-ci recourent la classification fonctionnelle donnée par la *Grammaire méthodique du français*, « les signes de ponctuation peuvent avoir trois fonctions : prosodique, syntaxique et sémantique »⁹³. Si le premier de ces préceptes est de nature physiologique et ne se réalise que lors d'une vocalisation, les deux autres participent à l'élaboration du sens quel que soit le mode de lecture. Dans l'exemple suivant, ces trois fonctions ressortent avec justesse :

⁹¹ ROUSSEAU, Laurence, « Le thème de l'eau dans *Le Rivage des Syrtes* », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 355.

⁹² BEAUZÉE, Nicolas, *Grammaire générale* (1767), 2 volumes, Paris, Fr. Fromman Verlag, Stuttgart-Bad Canstatt, réédité en 1974, p. 578.

⁹³ RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français* (1994), Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 84.

L'après-midi, un autre cortège apparut sur le chemin en sens inverse : les derniers habitants des Falizes s'en allaient [...] ; un voile de misère et de poussière enveloppait le convoi maigre, couleur de route, et ce n'était pas seulement l'anxiété qui vieillissait soudain les visages ; une main puissante brassait le jeu, on entrait dans le monde des adieux brefs et des séparations imprécises ; le cortège glissait déjà devant les yeux avec la couleur fade et usée du souvenir⁹⁴.

La longueur de la phrase nécessite effectivement des pauses intermédiaires (fonction prosodique), le syntagme circonstanciel inaugural « l'après-midi » est détaché du syntagme sujet « un autre cortège » dans une finalité de clarification des places syntaxiques, enfin, l'emploi traditionnel des deux points offre une précision sur la nature du cortège, premièrement indéterminée par l'indéfini « autre » (fonction sémantique).

Par ailleurs, plusieurs observations peuvent compléter ce constat. D'un point de vue prosodique, les lectures vocalisée et pensée ne sont pas radicalement différentes, la notion de rythme étant intrinsèquement liée à la compréhension de la phrase, même si la vitesse d'une voix intériorisée varie, la conduite induite par le texte suit un schéma identique. Que l'on attribue une intensité faible ou forte aux signes, celle-ci semble avoir le même effet dans les deux types de lecture et sous-entend ainsi que la pensée et la respiration interagissent. À cet égard, le terme de « distinction » employé par Nicolas Beauzée n'est pas à prendre dans le seul sens d'un séparatif mais aussi d'un jalon, d'une perméabilité, donc d'un lien entre l'avant et l'après du signe typographique. Ainsi de Grange examinant des archives militaires, « elles dormaient là en attendant la prescription ; à lire ces pages qui en traquaient l'imprévisible de virgule en virgule, on se sentait inexprimablement rassuré : on eût dit que la guerre avait déjà eu lieu »⁹⁵. La référence à la virgule, comme à un signe permettant d'entériner une projection angoissante par une prolepse virtuelle, faisant du présent un bilan du passé, démontre la valeur d'appui de ce signe et sa capacité à fournir une impulsion tant au niveau vocal qu'au plan sémantique. Cela fait écho au commentaire de Barthes sur la ponctuation de Gracq qui « favorise les relances et l'inachèvement »⁹⁶ vers une forme d'irréalité stylistique. La citation de la page 177, précédemment utilisée, illustre également ce principe par sa structure parataxique forte,

⁹⁴ BF, p. 176-177.

⁹⁵ BF, p. 24.

⁹⁶ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 195.

composée de trois points-virgules, qui fragmentent la phrase tout en maintenant une tension, un besoin de complétude du sens que la dernière proposition ne vient pas définitivement clore : le glissement du cortège, bien que se produisant au moment présent, est envisagé depuis un moment d'énonciation futur qui lui donne les traits « fade[s] et usé[s] du souvenir ». La ponctuation participe ici d'une perturbation de la temporalité puisque sa valeur sémantique, qui paraît prédéfinie par l'usage, n'en reste pas moins chargée des qualités du texte auquel elle appartient.

La ponctuation semble donc agir sur le plan de l'intensivité, puisqu'elle définit une quantité de temps durant laquelle l'esprit se relâche, et sur le plan de la qualité, par la différenciation sans cesse renouvelée que lui apporte sa fonction sémantique. Elle est néanmoins secondaire vis-à-vis du mot, bien qu'elle puisse comme lui être dénotée et suggérer la connotation, puisqu'elle ne possède qu'une vingtaine de variations en français. Or c'est sa non prononciation, par la quantité et la qualité d'un silence, par la manière dont sont marquées la fin sonore d'un mot et la reprise du suivant, qui l'oppose principalement au phonème. Notre graphie étant une alternance de graphème et d'espaces, de blancs, la ponctuation peut être envisagée soit comme un certain type de graphème, soit comme un qualifiant de ces espaces : dans certains poèmes « C'est le blanc qui est la syntaxe. Mais le blanc est un signifiant unique que l'on va renvoyer, dans une pluralité de fonctions et selon une relation signifiante unique, à une pluralité de signifiés »⁹⁷. Le signe typographique caractérise de même les espaces intra et inter phrastiques du récit. S'il est présent en tant que graphème, il n'apparaît dans notre lecture que par les modifications qu'il introduit, par le séquençage qu'il ouvre dans une matière vocale continue. D'une manière sous-tendue, le rythme qu'il crée, par la disposition de l'auteur, participe au dynamisme de la description. Cette idée du mouvement étant essentielle à la réalisation de l'action, les deux registres deviennent perméables l'un à l'autre et partagent leurs caractéristiques cinétiques :

Quand Mona s'éveillait, avec cette manière instantanée qu'elle avait de passer de la lumière à l'ombre (elle s'endormait au milieu d'une phrase, comme les très jeunes enfants) cinglé, fouetté, mordu, étrillé, il se sentait comme sous la douche d'une cascade d'avril, il était dépossédé de lui pour la journée [...]⁹⁸.

⁹⁷ *L'Espace et la lettre : écritures, typographies*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p.273.

⁹⁸ *BF*, p. 85.

On remarquera dans cet exemple l'emploi traditionnel des parenthèses qui fournissent une explication de ce qui précède, et, d'une façon originale, le rapport causal entre les termes en amont et ceux qui se trouvent en aval de sa position alors qu'aucun autre signe typographique n'est présent. Nous serions pourtant en droit d'en attendre un : par la rupture thématique entre les deux propositions de départ (Mona) et celles d'arrivée (Grange), d'autant plus que le fossé syntaxique et sémantique est accentué par la quadruple répétition d'un attribut du sujet antéposé. Suivant notre hypothèse, l'espace défini par les parenthèses possède une qualité complexe dont on retiendra qu'elle permet le lien et le passage de l'observation externe de Mona à l'expression de la sensation de Grange. S'il faut noter le travail exceptionnel de cette phrase par le rythme quaternaire des attributs dont l'écho se fait sentir jusque dans l'allitération en [d] de « la douche d'une cascade d'avril », notre intérêt est de souligner l'énergie rythmique qui découle à la fois des termes employés et de l'organisation de la ponctuation. Répétons-le encore, l'espace entre « mordu » et « étrillé » n'est pas équivalent à celui qui se situe entre « étrillé » et « il », bien qu'ils soient tous deux occupés par le même signe. La qualité de l'un semble être la pure juxtaposition syntaxique, quand l'autre possède un effet conclusif et fournit l'impulsion vers la stabilité sémantique et syntaxique de la fin de la phrase. Cette différence, dans la qualité de l'espace, peut entraîner, selon la sensibilité du lecteur, une variation de la quantité du temps de pause⁹⁹, mais surtout une spécificité de la lecture et de l'interprétation.

Nous avons pu voir, dans ce premier mouvement, que l'énonciation d'*Un balcon en forêt*, en tant que récit poétique, repose sur des critères traditionnels habilement détournés. Si le cadre général des références spatiales et temporelles

⁹⁹ Voici deux citations de Bergson qui inspirent notre propos : « Mais ces différences de qualité s'interprètent aussitôt comme des différences de quantité, à cause de leur caractère affectif et des mouvements plus ou moins prononcés de réaction, plaisir ou dégoût, qu'elles nous suggèrent », p. 29 ; « à mesure, en effet, qu'une sensation perd son caractère affectif pour passer à l'état de représentation, les mouvements de réaction qu'elle provoquait de notre part tendent à s'effacer ; mais aussi nous apercevons l'objet extérieur qui en est la cause, ou, [...] nous y pensons. Or cette cause est extensive et par conséquent mesurable [...]. Nous associons alors à une certaine qualité de l'effet l'idée d'une certaine quantité de la cause [...]. A ce moment précis, l'intensité, qui n'était qu'une certaine nuance ou qualité de la sensation, devient une grandeur ».

est respecté, tout l'environnement perceptible du protagoniste entre en gravitation autour de lui, produisant ainsi un effet d'autoréférence. L'un des points centraux, alors mis en évidence, est une conception de la perméabilité, sous une forme sensitive, synesthésique, qui permet au paysage, plus généralement au décor, d'acquérir une possibilité d'expression et d'action par les qualités que lui offre le regard de Grange. La lecture de l'œuvre semble, par conséquent, dynamisée par les descriptions qui compensent l'inertie de l'action humaine. Ce procédé original est relayé par l'imaginaire de l'aspirant, à travers lequel nous vivons dans l'œuvre, foncièrement mobile, doté d'un merveilleux qui contrebalance l'angoisse de la guerre.

2. Les composantes d'un imaginaire cinétique

Comme nous l'avons précédemment envisagé, le récit progresse moins par le déroulement de l'action que par la description de l'évolution du personnage de Grange et de son regard sur l'environnement et ses semblables. Nous allons donc focaliser notre attention sur l'imaginaire issu de l'œuvre, qui paradoxalement renvoie à un certain immobilisme factuel, tout en maintenant une tension dynamique dans l'imaginaire du lecteur. Au titre d'une analogie entre Grange et le lecteur, nous soulignerons ainsi les facteurs qui participent à ce processus de création cinétique de la lecture et de l'imaginaire du lecteur, mis en évidence dans l'œuvre par la minimalisation de l'action et des mouvements qui l'accompagnent habituellement. Pour ce faire, notre propos s'orientera sur l'expression de l'attente chez les personnages, puis sur la rêverie qui en découle parfois et vient combler mentalement l'absence factuelle d'événements. Nous poursuivrons cette réflexion, d'un parallélisme cinétique entre Grange et le lecteur, par la présentation d'éléments et d'observations qui appuient l'idée d'un parcours initiatique, la première instance prenant à partie la seconde.

2.1 Une approche thématique

L'attente est l'un des thèmes majeurs d'*Un Balcon en forêt*, qui s'incarne selon deux manières différentes à travers Grange, par le sommeil et par le guet, l'un et l'autre figurant les extrémités d'une échelle d'activité de la conscience, et ayant une certaine forme d'inactivité physique, d'immobilité, pour trait commun. D'un point de vue scientifique, le sommeil est un état physiologique de détente totale qui modifie la conscience et permet une régénération du corps et de l'esprit. Or cette relaxation est obtenue en premier lieu par le relâchement de notre pulsion scopique qui épuise nerveusement le sujet. Au contraire, l'état d'alerte est une forme de concentration de cette pulsion et des autres sens. Nous articulerons notre propos autour de ce thème prédominant dans l'œuvre parce qu'il participe à la création d'un espace imaginaire et de sa temporalité dans le récit. Afin d'éclairer brièvement les liens entre attente et imaginaire, nous nous attarderons sur les

circonstances temporelles et spatiales du sommeil gracquien, et nous nous focaliserons, dans un second temps, sur les particularités d'une attente active où l'esprit en alerte se projette vers un événement futur.

2.1.1 Attente et imaginaire

Comme nous l'avons vu précédemment, le contexte historique du récit est celui de la 'drôle de guerre', expression paradoxale que l'on a utilisé pour désigner l'attente de plusieurs mois entre la déclaration de guerre avec l'Allemagne et la première avancée de troupes au combat. Cette suspension de l'action au niveau national, collectif, et cependant masquée par une préparation laborieuse, se trouve mise en avant par l'aspirant Grange qui en revêt tous les aspects, en adopte la nature et le comportement versatile, passant de phases ensommeillées aux phases d'alertes sans que la moindre action soit évoquée. Dans cet état d'immobilisme physique, l'attente favorise intrinsèquement le travail de l'imaginaire comme si le mouvement propre à la vie se devait de s'exprimer par un biais ou par un autre. Cependant ce qui fait l'intérêt, et la particularité du personnage contrairement à la norme de l'esprit militaire, est son refus de l'engagement, de considérer cet état comme provisoire et indissociable d'une entrée à venir dans l'action ; ainsi :

On l'eût un peu étonné en lui faisant remarquer l'oubli bizarre qui mettait l'armée de la Meuse entre parenthèses. Il n'y pensait pas, c'était tout, et c'était singulier – et sans doute il n'eût pas aimé en approfondir les raisons. Dans le premier demi-sommeil, déjà tranquille, il écoutait pousser la forêt¹⁰⁰.

Le héros semble, en effet, se caractériser par une forme d'insouciance, une capacité à mettre le présent et l'urgence entre parenthèses pour ne suivre que sa pente personnelle, imaginative et ancrée sensitivement à la nature. Or, si dans cet exemple - et majoritairement - l'imaginaire s'appuie sur une forme de rêverie purement contemplative, il arrive aussi que le guet, dans son échec, que la vigilance déçue, provoque son apparition au cours du récit. Très souvent dans ce cas la projection mentale aura trait à une forme de mysticisme, que nous analyserons ultérieurement, comme dans cet extrait où « Grange regardait, le front tiré par l'attention et par le sentiment d'un suspens étrange. Il y avait un charme

¹⁰⁰ BF, p. 128.

puissant à se tenir là [...], à l'heure où les vapeurs sortaient des bois comme des esprits¹⁰¹ ». Cette façon de se démarquer de la réalité est à mettre en parallèle avec la notion de volonté, dans le sens où le sommeil est une suspension de la volonté, et le guet entièrement tourné, par le rassemblement de l'attention, vers un devenir. Bachelard, dans *L'Air et les Songes*, opère la distinction suivante, « la volonté est solidaire de deux types d'imagination : d'une part, la *volonté-substance*, qui est la volonté schopenhauerienne, et, d'autre part, la *volonté-puissance*, qui est la volonté nietzschéenne. L'une veut maintenir. L'autre veut s'élancer »¹⁰². Le comportement de Grange, tel qu'il est décrit dans le récit, oscille effectivement entre ces deux tendances ; d'une part une attente proche de l'inertie qui cherche à fusionner avec le monde naturel par l'intermédiaire et l'orchestration de tous les sens, d'autre part une attente plus belliqueuse, plus attendue dans ce contexte, celle de l'observation, de la recherche, dans le but d'orienter une conduite. Ce que nous allons détailler à présent est l'intrication de ces deux modes, qui fonctionnent comme la source d'un seul et même imaginaire rendu par le personnage, un imaginaire fusionné qui ne se laisse lire comme tel que dans les dernières lignes du récit.

2.1.2 Rapport du sommeil au temps

La temporalité du sommeil est un phénomène complexe qui se laisse bien moins appréhender par des mots que par la sensation pure. Cependant, à analyser les mots de Gracq empreints des sensations de ce phénomène, il en ressort les lignes directrices suivantes : l'imaginaire du sommeil se tourne vers le passé, vers l'enfance, tout en brouillant à la fois les marqueurs temporels et la simple conception d'un déroulement quantifiable, mesurable, extrinsèque.

Dès le premier réveil aux Falizes, le narrateur fait allusion à l'enfance, à sa littérature, c'est ainsi que le lecteur peut lire :

Grange prolongea longtemps le demi-sommeil qui le retournait sur son lit de camp, dans l'aube déjà claire à toutes les vitres ; depuis son enfance, il n'avait éprouvé de sensation aussi purement agréable : il était libre, seul

¹⁰¹ *BF*, p. 100.

¹⁰² BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 170.

maître à son bord dans cette maisonnette de Mère Grand perdue au fond de la forêt¹⁰³.

Ces allusions se retrouvent couramment dans le récit, motivées la plupart du temps par un état proche de l'endormissement ou du réveil, ou par la présence explicite de la forêt. Mais cette projection vers le merveilleux n'est pas exempte des mêmes inquiétudes qui touchent l'enfant, on peut voir que « brusquement la maisonnette de fées autour de soi ne rassurait plus tout à fait. On dormait là comme les passagers dans l'embellie des nuits chaudes, sur le pont encore tendu de ces plages de toile, qui font route vers les mers grises et tâchent d'oublier que le vent un jour fraîchira »¹⁰⁴, ou encore qu'« il ne se sentait pas très à l'aise. Ce vide, ce sommeil des routes inoccupées sur les arrières de la bataille, c'était étrange, improbable, un peu magique : une allée du château de la Belle au Bois Dormant »¹⁰⁵. Le parcours analeptique vers une certaine forme de naïveté est donc parasité par les peurs qui peuplent cet âge d'innocence, peur du noir simplement et plus généralement une angoisse liée à la mort et à la disparition. On peut supposer qu'il s'agit ici d'une actualisation de l'inquiétude liée à la guerre et à la mort, inquiétude absente du présent diégétique, mais qui ressurgit dans ces premières peurs de l'enfance. Car, selon Simone Vierne, et pour souligner que le suspens de l'action militaire n'est pas la dynamique fondatrice de l'œuvre, « l'attente est toujours mise en parallèle avec le monotone écoulement du temps habituel où l'avenir n'est que la répétition du passé »¹⁰⁶. De surcroît ce sentiment se manifeste tout au long du récit, et, dans l'exemple qui suit, sous une forme plus développée et comme définitionnelle de « l'angoisse crépusculaire » qui assaille Grange :

Maintenant l'angoisse revenait. Ce n'était plus le chaud, le brutal souffle de bête de la panique [...].C'était une peur un peu merveilleuse, presque attirante, qui remontait à Grange du fond de l'enfance et des contes : la peur des enfants perdus dans la forêt crépusculaire, écoutant craquer au loin le tronc des chênes sous le talon formidable des bottes de sept lieues. Ils commencèrent à attendre¹⁰⁷.

¹⁰³ BF, p. 22.

¹⁰⁴ BF, p. 25.

¹⁰⁵ BF, p. 198.

¹⁰⁶ VIERNE, Simone, « Le mythe du Graal et la quête du Sacré », *Actes du colloque d'Angers*,

op. cit., p. 289.

¹⁰⁷ BF, p. 209.

La valeur itérative est, dans le cas présent, renforcée par la double catégorisation du complément circonstanciel « du fond de l'enfance et des contes », conduisant le lecteur à placer le souvenir aussi bien dans l'espace que dans le temps. D'un autre point de vue on peut considérer ce trajet temporel par celui qui le produit, y voir une fuite du présent, de son ancrage social et circonstanciel, vers la solitude, « un phénomène strictement narcissique en fait, celui du retour à l'état d'irresponsabilité de l'enfance »¹⁰⁸. Dans cette hypothèse, il y a effectivement une *volonté-puissance* de s'élancer mais à rebours du mouvement évolutif et naturel, ce qui participe à la marginalisation de Grange.

Simone Vierne souligne avec justesse la perversion d'un temps linéaire en un temps cyclique lors de l'attente et de l'activité de l'esprit. Néanmoins, cet aspect ne peut suffire à éclairer ni la temporalité particulière d'*Un Balcon en forêt*, ni même celui du seul sommeil dans l'œuvre. L'un des premiers points à mettre en évidence est la perméabilité des caractéristiques du sommeil aux éléments que Grange perçoit par ses sensations. Dans l'exemple cité au paragraphe précédent, nous avons vu que les « routes inoccupées » étaient ensommeillées et c'est un procédé reproduit plusieurs fois par le narrateur, notamment page 104, où l'on peut lire :

Grange se réveilla, un jour blanc et sans âge qui suintait de la terre cotonnait sur le plafond l'ombre des croisées ; mais sa première impression fut moins celle de l'éclairage insolite que d'un suspens anormal du temps : il crut d'abord que son réveil s'était arrêté ; la chambre, la maison entière semblait planer sur une longue glissade de silence – un silence douillet et sapide de cloître, qui ne s'arrêtait plus »¹⁰⁹.

Grâce au paysage enneigé, l'hypallage permet à la nature de s'approprier certains traits de l'état physiologique, comme le silence ou encore une impression d'immobilité. Cette suspension de l'action, donc de tout déroulement, tend à prolonger la sensation de somnolence et d'atemporalité¹¹⁰ qui se laisse deviner au cours du récit et perce parfois plus explicitement. Au niveau macrostructural, on observe une dizaine de répétitions des phases d'endormissement-éveil qui créent

¹⁰⁸ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁹ *BF*, p. 104.

¹¹⁰ On considèrera que l'atemporalité caractérise les phénomènes qui existent en marge du temps, à proprement parler exclus du schéma temporel (dans cette catégorie, les éléments ayant une valeur intrinsèquement synchronique, comme les photographies, les motifs analogiques représentant un continuum interrompu, etc.), quand l'intemporalité se voudrait être la qualité de ce qui est immuable, ancré dans le temps et conceptuellement dans sa totalité.

un rythme subjectif et décalé par rapport à la régularité calendaire. Or, les repères historiques temporels sont très peu présents dans le récit, c'est pourquoi les nombreuses ellipses semblent s'effacer, perdre leur valeur quantitative, au profit d'un déroulement non mesurable, d'une cadence presque onirique puisque détachée de repères extérieurs. À ce sujet, Bergson distingue deux conceptions de la durée, l'une pure où les événements se juxtaposent et sont perçus de façon simultanée (approximativement comme une mélodie), l'autre spatialisée, où l'esprit ne perçoit plus les événements comme une entité soudée, mais les place linéairement, dans un avant-après, introduisant ainsi le temps dans l'espace (comme les coups d'une cloche marquant l'heure)¹¹¹. Il est possible d'appliquer cette dichotomie au sommeil et à l'éveil où effectivement nous percevons très différemment les durées. Deux citations illustrent explicitement cette quintessence de l'attente où la durée se détache d'une temporalité extrinsèque :

Le calme était absolu – le silence et le froid au cœur pénétrant du petit jour donnaient à l'aube qui se levait une teinte bizarre de solennité : ce n'était pas le jour qui pénétrait la terre, mais plutôt une attente pure qui n'était pas de ce monde, le regard d'un œil entr'ouvert, où flottait vaguement une signification intelligible¹¹².

Tout, autour de lui, était trouble et vacillement, prise incertaine ; on eût dit que le monde tissé par les hommes se défaisait maille à maille : il ne restait qu'une attente pure, aveugle [...] ¹¹³.

Notons simplement ici que l'« attente pure » appartient moins au réel et à la conscience qu'à un état proche de celui du rêve où le principe de réalité se trouve suspendu, qu'elle est décrite comme un chant des sirènes par le narrateur qui vante son incitation à la dépossession, à l'abstraction et invite le protagoniste à suivre une quête initiatique et métaphysique hors du temps mais dans le même espace.

¹¹¹ « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs [...]. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments [d'événements ?], dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire ». La durée spatialisée est ainsi définie, « nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre ; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer ». BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., pp. 74-75.

¹¹² *BF*, p. 225.

¹¹³ *BF*, p. 162.

Du point de vue de Bergson, la durée spatialisée repose sur un principe d'endosmose¹¹⁴ qui n'est pas sans rappeler la métaphore continuée de l'eau qui traverse l'œuvre de part en part, devenant par sa qualité et sa quantité le socle référentiel du mode figuratif. La durée pure se trouve spatialisée et mesurable parce que nous y introduisons « une quatrième dimension de l'espace, que nous appelons le temps homogène »¹¹⁵. Grange provoque et subit à la fois ces passages d'une attente active à une attente passive, pure, d'une impression de réel à l'irréel, par la variation des caractéristiques de sa perception du temps. L'isolement semble être le facteur prédominant de ces changements, qui offrent une possibilité d'évasion et de détachement de la réalité. On peut ainsi voir qu'il s'agaçait, qu'« il se sentait volé ; il n'aimait pas que quelqu'un songeât à côté de lui dans le noir »¹¹⁶, ou encore qu'« Il n'avait pas cessé d'avoir peur. Seulement, si une troupe fût apparue remontant le chemin, si quelque renfort fût arrivé à la rescousse, il se fût senti volé »¹¹⁷. La gêne provoquée par la présence de tiers est explicite et montre la frustration du protagoniste par rapport à l'appropriation qu'il a accomplie de l'espace de la maison forte, comme de la conduite des événements susceptibles de se produire. La notion de vol, et donc de soustraction illégitime d'un ensemble acquis, est, en revanche, définie méliorativement lorsqu'elle n'est pas d'un fait humain mais naturel et va dans le sens d'un encouragement à la rêverie ; c'est pourquoi « Tous les signes de l'hiver approchant lui plaisaient ; il aimait ce temps protégé où il abordait des longs sommeils et des journées courtes : c'était un temps volé qui dormait mal, mais meilleur à prendre que tout autre, pareil à ces vacances magiques qu'ouvre aux collégiens un incendie ou une épidémie »¹¹⁸. Le rythme saisonnier agit alors comme un argument d'autorité, naturel, supérieur à la routine militaire et à sa projection dans l'action. Il brise un *continuum* établi pour signifier que « Le monde valorisé est, à l'évidence, celui dont l'homme serait absent. On l'associe au sommeil et à la paresse, ce qui laisse entendre un rejet de l'activité, du travail (de la vie sociale). La collectivité, l'activité, la réalité font donc l'objet d'un commun refus, au profit de la solitude (de l'ego qui jouit de l'absence de tous les autres, de la présence saisissable du rien), de la marche sans but, du rêve

¹¹⁴ L'endosmose est le mélange de deux liquides de densités différentes, qui va de l'extérieur vers l'intérieur.

¹¹⁵ *BF*, p. 81.

¹¹⁶ *BF*, p. 219.

¹¹⁷ *BF*, p. 224.

¹¹⁸ *BF*, p. 83.

souverain »¹¹⁹. Grange aspire à s'extraire de cette continuité, à se créer un espace dans la réalité où le temps homogène, mesurable, n'aurait plus lieu d'être, ce qui montre son inaptitude aux circonstances historiques qui le dépassent et auquel ces variations ne s'appliquent pas. Seulement désireux de se situer et d'apprécier le monde dans une attente pure, le personnage tend à un paradoxe théorique, celui d'une extériorité atemporelle (un monde en dehors du temps homogène), quand sa perception intérieure, celle de son existence en tant qu'être individualisé, serait dirigée vers l'intemporalité. Dans ce sens on relèvera qu'il pense que « la moitié de sa vie allait lui être rendue »¹²⁰, mais aussi, « “maintenant je touche le fond, se dit-il avec une espèce de sécurité. Il n'y a rien à attendre de plus. Rien d'autre. Je suis revenu” »¹²¹. Le héros, par un jeu de bascule, semble donc provoquer un déchirement de ses liens avec son environnement extérieur, tout en ayant la perception accrue d'une unité diachronique de son état au monde. Par ce double mouvement de lutte contre le temps homogène, il parvient à créer un espace refuge où cohabitent les sensations du sommeil et la conscience éveillée.

2.1.3 L'espace du sommeil

Afin de tenter de donner un peu d'ordre à ces espaces, très divers par leur nature, où se produit le sommeil et où il nous emmène, nous proposons une répartition bipartite, de ce qui se tourne vers une forme de fermeture, puis de son inverse. Les lieux de l'histoire sont tranchés du même geste molaire, offrant des états particulièrement distincts à ce qui tient de l'intérieur ou de l'extérieur. Nous verrons cependant que le personnage, bien qu'il soit saisi par une instance narrative « froide » à la troisième personne et détachée de lui, parvient à générer une empathie avec le lecteur, bouscule ces natures pré-établies et les redéfinit d'un nouvel élan.

La question des espaces fermés nous conduit à relever immédiatement le blockhaus et la chambre de Mona comme lieux privilégiés du sommeil. Or, comme nous l'avons vu précédemment, celui-ci n'est que rarement réparateur puisqu'il se mêle des interrogations et terreurs nocturnes de l'enfance. Grange se

¹¹⁹ HEYNDELS, Ralph, « Idéologie et signification dans un passage du Balcon en forêt de Julien Gracq. P. 210-211 », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 74.

¹²⁰ BF, p. 15.

¹²¹ BF, p. 251.

réveillant au milieu de la nuit aux côtés de Mona, « “Qu’est-ce que j’ai ? se disait-il, le cœur lourd. Qui sait, c’est l’angoisse crépusculaire”, [...] »¹²². Cette peur qui sous tend quasiment chacun des repos du protagoniste trouve sa cause dans l’inertie et dans la vacuité de celui-ci, au vu d’une certaine détermination militaire que l’on serait susceptible d’attendre. Il « se différencie des autres par essence, mais c’est une essence vide. Son ‘intimité’ avec lui-même renvoie à une forme de néant : un *ego* abstrait »¹²³. Car s’il y a défaillance, c’est originairement de la projection que le héros applique à son environnement et à lui-même, défaillance du regard notamment qui ne parvient ni à remplir ni à mettre en mouvement l’espace qu’il parcourt. La vue constitue pourtant chez Grange le sens privilégié, mais ce regard vide est révélateur d’une pensée vacante conférant à l’univers gracqien « une différence à la fois proclamée et inexistante »¹²⁴. On trouve ainsi que « Le sentier aussitôt durcit sous ses pas, éveill[ait] dans le noir l’écho ample et assourdi d’une pièce vide [...] »¹²⁵, mais aussi qu’« il se redressait à demi contre l’oreiller, entre les draps froids, et, lâchant les doigts de Mona, laissait son regard glisser, les yeux grands ouverts, vers les masses d’ombre épaisse des meubles qui envahissait la pièce »¹²⁶. Dans ces deux exemples, le personnage prend conscience d’un espace, dans un premier temps pour le ceindre, le restreindre à un intérieur qui connote l’enfermement par le moyen de l’obscurité, dans un second temps pour le remplir paradoxalement d’une ombre, dématérialisant par ce biais les objets, et soulignant la présence montante d’une angoisse qui ne se laisse saisir visuellement. À partir de ce constat deux prolongements se profilent : tout d’abord le transfert des caractéristiques de l’attente passive, c’est-à-dire que le vide s’extraît et se projette sur ce qui est perçu par le personnage, et le fait que l’absence d’action, l’immobilité connotée de la scène, engendre une mutation de l’espace naturel en un décor qui se revendique comme relevant de l’imaginaire du personnage¹²⁷. Nous venons de voir le cas d’une projection spatiale vers l’intérieure, celle du sentier vers la pièce vide, l’exemple suivant produit le schéma inverse, « Allongé sur le lit, dans le noir, au

¹²² *BF*, p. 122.

¹²³ HEYNDELS, Ralph, « Idéologie et signification dans un passage du Balcon en forêt de Julien Gracq. p. 210-211 », *Actes du colloque d’Angers, op. cit.*, p. 76.

¹²⁴ HEYNDELS, Ralph, *ibid.*, p. 78.

¹²⁵ *BF*, p. 247.

¹²⁶ *BF*, p. 122.

¹²⁷ HEYNDELS, Ralph, « Idéologie et signification dans un passage du Balcon en forêt de Julien Gracq. p. 210-211 », *Actes du colloque d’Angers, op. cit.*, p. 79.

creux de la maison vide, il redevenait le rôdeur aveugle qu'il avait été tout l'hiver ; il continuait à glisser sur une lisière crépusculaire, indécise, comme on marche au bord d'une plage, la nuit »¹²⁸. Le mouvement accompli est ici de nature centrifuge, partant de la chambre vers la lisière de la forêt puis vers l'élément marin. Il y a malgré tout clôture par le champ sémantique de l'obscurité (« noir [...], aveugle [...], crépusculaire [...], nuit »), qui empêche le regard et détraque la lucidité de la pleine conscience. On retiendra les liens forts qui unissent « l'attente pure » et la nuit, qui diminuent et envoûtent Grange, le mettent face à sa propre vacuité où le monde paraît déjà être en deuil d'un élément encore inconnu.

Si le sommeil peut être entendu comme une attente déceptive, une façon de se désengager de la réalité, il est surtout signifiant en tant qu'euphémisme apotropaïque, représentatif d'une volonté de détournement de la mort. Effectivement, l'enchaînement connotatif produit par l'obscurité et l'attente, confronte le personnage au non-sens humaniste de la guerre, dans laquelle il ne se retrouve aucunement. La montée en puissance de cette prise de conscience est régulière au fil des pages, le narrateur décrivant, à la fin du récit, l'état sensible de Grange en ces termes : « Ce qui le frappait le plus, c'était le vide qui s'était fait autour de lui ; un vide fantomatique, béant, fade, qui l'aspirait »¹²⁹, où la suspension de la volonté, elle aussi soumise aux lois physiques, est encore rendue ici par le verbe final. En outre, il n'est pas rare de voir la gent militaire plonger à la première occasion dans le sommeil avec pour seule motivation son besoin physiologique, mais l'insistance itérative produite et la diversité des circonstances nous suggèrent d'autres fins qui mettent en lumière les liens analogiques entre mort et sommeil. Grange observant Mona en train de dormir pense alors que « ce sommeil était parfois un recours subtil, à la manière de ces bêtes douces qui *font la mort* devant le danger »¹³⁰. L'utilisation de l'apparence du sommeil révèle une démarche euphémisante, proche d'un instinct de survie, apotropaïque dans le sens où le dormeur tente de tromper la mort en adoptant une démarche mimétique. La même idée est rendue d'une façon plus mystique encore par ces termes :

“Qu'elle ne meure pas”, murmurait-il superstitieusement, et le mot éveillait dans la pièce aux volets fermés un écho distrait : le monde avait

¹²⁸ BF, p. 250.

¹²⁹ BF, p. 249.

¹³⁰ BF, p. 165.

perdu son recours ; on eût dit que de son sommeil même une oreille s'était détournée¹³¹.

Il y a révélation d'un espace matériellement vide qui évoque la mort alors même que le souhait de l'aspirant se voudrait performatif. Cela est renforcé par la concaténation sémantique du verbe « éveillait », l'énonciateur étant en état de veille, et montre que la valeur métaphorique du terme s'est rigidifiée, mortifiée vers la catachrèse, d'où l'oreille se détourne et où la parole figurale n'est plus reçue.

De surcroît, lorsque le sommeil est associé à Mona, il y a explicitement la mention d'un fantasme de régression utérine puisque « ce retour au sein maternel déjà évoqué, est un moyen de contourner la réalité de la mort, qui n'est pas envisagé comme point final, mais comme retour au point initial »¹³². Ceci intervient lors des nombreuses occurrences où leur sommeil est partagé, mais aussi après le départ de Mona, alors que Grange blessé cherche un refuge :

[...] il se sentait blotti là comme dans un ventre ; le silence lui paraissait merveilleux, vernissé d'une faible odeur de cire, assaini par le parfum salubre et amer de la lavande. Son corps se rassemblait peu à peu dans ce silence noir – ses forces lui revenaient¹³³.

Eros et *Thanatos* semblent donc se rejoindre dans un *Hypnos*¹³⁴ dont on ne peut dire qu'il est purement régénérateur : étant donné l'aspiration de Grange à sa propre déréalisation et à celle du monde qui l'entoure. En effet, Gracq précise dans son essai, *La sieste en Flandre hollandaise*, que l'immersion du corps allongé dans l'herbe est un remède incomparable à l'angoisse de la mort de l'homme debout et toujours susceptible d'être renversé¹³⁵. Néanmoins, la maison désertée de Mona possède une dimension supérieure en tant que lieu « hors du temps et de l'espace profane », où Grange accomplit une « entrée symbolique dans le royaume de la mort propre aux initiations »¹³⁶. L'attente a donc une valeur initiatique, que nous étudierons ultérieurement ; elle place le héros en retrait par

¹³¹ BF, p. 86.

¹³² GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 134.

¹³³ BF, p. 249.

¹³⁴ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 134.

¹³⁵ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *ibid.*, p. 139.

¹³⁶ VIERNE, Simone, « Le mythe du Graal et la quête du Sacré », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 291.

rapport au monde lorsque celui-ci la trompe en refermant son univers comme un décor autour de lui, ou lorsqu'il se laisse aller à une intériorisation freudienne pour devancer et contrecarrer son angoisse de la disparition. Pourtant, l'espace associé à ces attentes n'a rien de mécaniquement déceptif, et Grange parvient à le rendre parfois fertile.

C'est en ce sens que l'on peut parler des espaces ouverts de l'attente puisqu'ils apparaissent positivement dans le récit par un effet symbiotique entre le lecteur et le personnage principal. On remarque une projection de la sensibilité de Grange sur les éléments décrits par la narration, une forme de discours indirect libre de la pensée se met en place, ou plus simplement une porosité énonciative. La guerre qui « s'assoupissait peu à peu, cette armée qui baillait et s'ébrouait »¹³⁷ en fournit l'image, ou plus explicitement encore : « C'était les archives notariées de la guerre ; elles dormaient là en attendant la prescription ; à lire ces pages qui en traquaient l'imprévisible de virgule en virgule, on se sentait inexprimablement rassuré : on eût dit que la guerre avait déjà eu lieu »¹³⁸. L'emploi du pronom indéfini sujet permet au lecteur de suivre la pensée de Grange dans son parcours, qui cependant reste virtuel, par le fait qu'on ne puisse l'exprimer et par l'utilisation du subjonctif passé qui donne le ton d'une impression plutôt que d'un fait. Le héros est par conséquent dans une position de retrait par rapport au monde, aveugle d'une réalité qu'il refuse et dans laquelle il ne veut s'engager. Dans cette configuration latente, l'instance narrative prend le pas sur ce dernier et impose à l'énoncé une modélisation, une refonte de l'univers du personnage qu'il n'assume qu'à moitié. Ralph Heyndels suit cette voie lorsqu'il précise que « ce que veut Grange, c'est pouvoir rêver le monde à sa façon. Cette relation de la volonté libre à son objet effectif demeure implicite. Elle est, par ailleurs, contradictoire : admise ontologiquement, elle est ce fondement sur lequel toute l'opération textuelle repose »¹³⁹. On retrouve, à la page 211, ce retrait du personnage, comme représentant de l'espèce humaine, par rapport à la nature, où « De moments en moments, il s'arrêtait et prêtait l'oreille : pendant des minutes entières, on n'entendait plus rien ; le monde semblait se rendormir après s'être secoué de l'homme d'un tour d'épaules paresseux ». Si la valeur est plus généralisante dans ce cas, - on désigne alors n'importe qui en contexte,

¹³⁷ *BF*, p. 24.

¹³⁸ *BF*, p. 24.

¹³⁹ HEYNDELS, Ralph, « Idéologie et signification dans un passage du *Balcon en forêt* de Julien Gracq. P. 210-211 », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 76.

appartenant à l'espace-temps diégétique - elle permet néanmoins d'attribuer au monde une qualité anthropomorphique et à l'homme une valeur parasitaire, un certain second rôle qui fait passer la guerre dans le champ du superflu. La notion de temps homogène qui définit la durée spatialisée est alors mise en suspens par le fait qu'il n'y a pas de différence de qualité identitaire entre ces passages « De moments en moments », l'espace représenté par le monde est conséquemment remis en question dans son acception concrète.

Nous aboutissons au constat que le choix narratif situe Grange en retrait du réel et, exprimant les sensations de ce dernier, déréalise l'univers à travers lequel il évolue et que nous percevons, nous lecteurs, en troisième main. Cette impression a été étudiée comme une fonction par Yves-Alain Favre à propos de l'image dans les poèmes en prose de Gracq mais elle s'applique avec la même pertinence dans notre contexte. La fonction déréalisante de l'image gracquienne provient de son extension même, « l'image s'étend ; le comparant prend une place plus importante que le comparé, en telle sorte que l'esprit finit par ne plus bien distinguer la réalité fondamentale [...], le réel se descelle et commence à dériver »¹⁴⁰. La métaphore continuée du monde en sommeil répond à cette analyse, « Jamais Grange n'avait eu comme ce soir le sentiment d'habiter une forêt perdue [...]. Ce vide de la futaie, cette garde sommeillante le troublaient »¹⁴¹. Le sentiment d'une perte profonde de soi contamine les perceptions de Grange, qui ne trouve ni repère ni référence à laquelle se raccrocher. Cependant, le doute et l'interrogation inhérents à cette perte ne sont pas sans le contenter puisqu'ils répondent à une dynamique d'évolution du personnage : à la fin du récit, « il se sentait perdu, mais vraiment perdu, sorti de toutes les ornières : personne ne l'attendait plus, jamais – nulle part. Ce moment lui paraissait délicieux »¹⁴². Il se produit alors un retournement, comme si l'attente et l'inertie n'avaient plus lieu d'être, du fait d'avoir envahi le temps et l'espace de l'Histoire (« jamais – nulle part »), où le personnage se réalise dans la perte au détriment d'un monde devenu pure abstraction. Ces éléments sont ré-agencés de nombreuses fois dans le texte, comme dans cette citation, extraite de la page 162 :

¹⁴⁰ FAVRE, Yves-Alain, « L'image dans les poèmes en prose de Gracq », *Actes du colloque d'Angers*,

op. cit., p. 181.

¹⁴¹ BF, p. 161.

¹⁴² BF, p. 247.

Tout, autour de lui, était trouble et vacillement, prise incertaine ; on eût dit que le monde tissé par les hommes se défaisait maille à maille : il ne restait qu'une attente pure, aveugle, où la nuit d'étoiles, les bois perdus, l'énorme vague nocturne qui se gonflait et montait derrière l'horizon vous dépouillaient brutalement, comme le déferlement des vagues derrière la dune donne soudain envie d'être nu.

qui met l'accent sur la dépossession, à travers la métaphore d'un monde comme d'un vêtement qui couvrirait l'homme, et dont il devrait se débarrasser pour atteindre l'accomplissement d'une communion avec la nature.

Enfin, l'antagonisme, inhérent au personnage et au monde auquel il appartient, semble se résoudre, « le rêve et la vie éveillée, le passé et le présent, le réel et l'imaginaire, le représentant et le représenté cessant d'être perçus contradictoirement »¹⁴³. On relèvera que « sa vie s'était décroisée, et que toutes choses y tenaient ensemble par cette porte battante qui brouillait les heures du sommeil et du jour [...] »¹⁴⁴ ou encore que « la même épaule énorme de la marée qui balayait la terre les soulevait, portait ensemble la veille et le sommeil »¹⁴⁵. Que ce soit la fusion de la perception des périodes diurnes et nocturnes ou l'amalgame de l'attente passive et du guet, il y a là une forme de résolution du conflit intérieur de Grange dont l'espace n'est pas la moindre cause. Car le premier exemple répond à un principe de décroisement¹⁴⁶, quand le second fonctionne sur un principe d'élévation, d'abstraction, sur lequel nous reviendrons à propos du mouvement initiatique.

L'espace, dans lequel s'ancre l'attente passive, répond ainsi à une double voix, celle du personnage, qui reçoit l'écho d'une autre subjectivité : celle de l'auteur et sans doute aussi celle du lecteur par effet de résonance d'affects et de perceptions. De plus, cet espace est régi par plusieurs contraintes. S'il est marqué par l'immobilisme et la vacuité, l'usage qu'il en est fait s'oriente pourtant dans deux directions distinctes, l'une comme d'un décor, le lieu de repos mais aussi de conjuration de l'omniprésence de la mort, l'autre comme le lieu de pouvoir du héros qui peut y façonner le monde à sa guise et s'y fondre dans la plus parfaite sérénité. À cette attente passive, où s'enferment et se diluent les bribes du passé et le cours du présent, un pendant actif correspond, celui de l'alerte, du guet, tourné vers l'événement à venir.

¹⁴³ DODILLE, N., « Figures et fonctions de la guerre dans *Un balcon en forêt* », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 88.

¹⁴⁴ *BF*, p. 103.

¹⁴⁵ *BF*, p. 103.

¹⁴⁶ l'analyse en sera faite en abordant les liens avec le surréalisme, en 2.2.4.

2.1.4 Le guet

L'attente alertée sera envisagée sous deux aspects, tout d'abord comme une projection mentale vers l'irréalité, puis par la tension que crée cet entre-deux, issu de l'immobilisme et de l'action.

La vigilance s'inscrit comme le contraire de l'état d'endormissement, elle est concentration, alerte, attention de l'esprit et du corps, vis-à-vis du monde extérieur principalement, par l'intermédiaire des sens qui établissent la communication. Elle est encore la cause d'une sur-présence dans l'instant, tournée vers le futur, ce que n'accomplit nullement la somnolence comme en témoignent ces lignes, « Il s'endormit, sa main pendant de son lit au-dessus de la Meuse comme du bordage d'une barque : demain était déjà très loin »¹⁴⁷, où l'esprit se prend à étirer la durée de la nuit, à vouloir la rendre non mesurable - proprement « immense » - en lui attribuant une caractéristique spatiale et abstraite. Au contraire, « Une vibrante dialectique s'ébauche entre l'attente et l'attention, où se confondent allègrement le présent et le futur. Ainsi le mouvement de l'imaginaire gracquien pervertit subtilement les axes de la temporalité. Passé, présent, futur échappent à la morne succession linéaire du parcours individuel de l'existence »¹⁴⁸. La projection temporelle ainsi mise en œuvre semble voisine de la conception jungienne de l'intuition puisqu'il la considère comme la possibilité « de voir ce qui se situe au-delà d'un virage »¹⁴⁹, ce qui rejoint l'idée que le vigile, en pleine concentration, « se transcende vers une totalité et entre en possession de pouvoirs exorbitants »¹⁵⁰. La citation suivante illustre exactement cette caractéristique :

À perte de vue sur la garenne vague flottait une très fine vapeur bleue, qui n'était pas la fumée obtuse du sommeil, mais plutôt une exhalaison lucide et stimulante qui dégageait le cerveau et faisait danser devant lui tous les chemins de l'insomnie. La nuit sonore et sèche dormait les yeux grands ouverts ; la terre sourdement alertée était de nouveau pleine de présages,

¹⁴⁷ BF, p. 16.

¹⁴⁸ WARIN, Claire-Liliane, HENRY, Alain, « La réversibilité du temps dans *Les eaux étroites* », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 154.

¹⁴⁹ JUNG, Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme, structure et fonctionnement de l'inconscient* (1943), Traduction et préfaces du Dr Roland Cahen, Paris, Petite Bibliothèque Payot, sixième éd., 1966, p. 121.

¹⁵⁰ WARIN, Claire-Liliane, HENRY, Alain, « La réversibilité du temps dans *Les eaux étroites* », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 154.

comme au temps où on suspendait des boucliers aux branches des chênes »¹⁵¹.

Grange incarne en effet une forme de totalité en s'appropriant la garenne, la brume, la nuit et la terre par les caractéristiques anthropomorphiques qu'il leur transmet. L'accent est porté sur l'opposition entre la « fumée obtuse » et « l'exhalaison lucide et stimulante », sur les valeurs oxymoriques de la nuit qui « dormait les yeux grands ouverts » et de la terre « sourdement alertée ». L'idée d'une projection temporelle est explicitée par l'emploi du mot « présages » mais fait paradoxalement référence à un passé éloigné et légendaire. L'hypothèse que l'on en tire, est qu'il y a là une démonstration du pouvoir de l'écriture à déchirer et froisser la simple succession temporelle, à éveiller le lecteur au dessus de l'alerte du protagoniste, par un métalangage : les arbres trop petits de la forêt ardennaise n'arrêteront pas les chars (« des boucliers aux branches »), Grange en a l'intuition sans pour autant se l'expliquer, alors que le lecteur le sait, puisque des compétences historiennes ou historiques font partie de l'horizon d'attente postulé par le texte, en sa date de publication.

Car si le guet mêle « allègrement le présent et le futur », cela ne signifie pas pour autant qu'il y ait chez le sujet une conscience nette des événements. De plus, nous nous bornons à examiner les manifestations de l'attention en faisant abstraction de leur éventuelle réalisation, ce par quoi nous tentons de maintenir notre analyse dans le champ de cet entre-deux, en résistant à l'attraction de l'accomplissement, ou non, du fait. L'écriture gracquienne procède de même, et à plusieurs niveaux de la structure – image, phrase, ensemble du récit, afin de rendre cohérente la nature attentiste de Grange. Lorsque, celui-ci « marchait dans une sensation de bien-être physique sur laquelle venaient virer des pensées confuses [...]. La nuit ne dormait pas ; on sentait que la terre aux aguets l'avait revêtue comme un camouflage [...] »¹⁵², le narrateur se sert de la puissance métaphorique pour créer l'abstraction et placer le personnage dans cet entre-deux instable spatialement et temporellement. Selon Poitevin, « L'entre-deux n'est pas un lieu mais un milieu. C'est aussi le non-lieu, ce trou au cœur du moi par lequel sont possibles tous les 'avoir lieu'. C'est pourquoi sous un certain angle l'espace et le temps sont mis sur le même plan »¹⁵³. Nous observons dans cet exemple une

¹⁵¹ *BF*, p. 100.

¹⁵² *BF*, p. 39.

¹⁵³ POITEVIN, Jean-Louis, *Julien Gracq*, Marval, coll. « Lieux de l'écrit », 1990, p. 40

accentuation de la mise en espace de la sensation ; on dirait généralement qu'il « marche avec telle sensation », ce qui signifierait qu'il « marche en ressentant tel effet », et que ce soit par la préposition ou par le gérondif, on en déduit un effet de simultanéité, d'adjacence, de coïncidence entre l'être et sa sensation. Dans le cas présent, l'extériorisation permet de signifier l'osmose physique entre le personnage et « la terre aux aguets » mais aussi de souligner la réceptivité accrue de celui-ci aux éléments. En ce sens on peut dire qu'espace et temps sont sur le même plan, parce que juxtaposés par l'état de bien-être perçu dans un déroulement qui se produit dans l'espace de la sensation. Paradoxalement, l'idée d'attente s'accompagne d'une inertie liée au personnage ou à son univers ambiant, qui correspond à l'attente passive, or le guet place la conscience dans un état d'excitation et d'immobilité simultanées, où se trouve « renforç[ée] et précis[ée] la sensation de l'écoulement du temps »¹⁵⁴. Cet entre-deux alerté peut être assimilé à une tension, dans un sens relativement proche de l'emploi qu'en fait Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*¹⁵⁵. Car s'il y a attente, il y a par conséquent un inaccomplissement, en cours pourrait-on dire, une perspective de réalisation projetée par la conscience, perspective de résolution de la situation dans sa tension et en direction d'un relâchement. Cependant Grange, dans ce qui constitue son attitude générale face à la guerre, focalisée de multiples fois par une position attentiste dans les microstructures du récit, ne parvient pas à visualiser une échappatoire pour sa propre tension :

De là les lucioles couraient soudain plus nombreuses, fermant devant lui sur l'horizon presque un demi-cercle de clignotements rapides qui semblaient s'avertir et s'interroger ; c'était comme les atterrages d'une côte peuplée quand on vient du large par une nuit claire : on eût dit qu'une question était posée qu'il devenait urgent de comprendre, mais Grange ne la comprenait pas – il sentait seulement monter en lui au bout de quelque temps une fièvre vague, et autour des yeux la légère constriction de l'insomnie [...].¹⁵⁶

Celle-ci est décrite comme une interrogation latente à laquelle Grange est chargé de répondre sans y parvenir. L'inversion caractérise de plus la vacuité inhérente à la nature du personnage qui se laisse envahir par la passivité alors même qu'il agit en tant que guetteur. Malgré un effort de volonté, il reste « entre le 'pas encore' et le 'déjà', l'absence et la présence, l'imaginaire et le réel, [son] attente réside toute

¹⁵⁴ POITEVIN, Jean-Louis, *ibid.*, p. 72.

¹⁵⁵ RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975.

¹⁵⁶ *BF*, p. 40.

entière dans le ‘presque’ [...], qui consomme l’écart, le décalage, le défaut de coïncidence »¹⁵⁷. C’est pourquoi il échoue à se fondre dans un stéréotype militaire tout en essayant d’en maintenir les apparences, « Il essayait de se rappeler en plissant le front ce qu’il avait guetté de sa fenêtre tout l’hiver dans le lointain de la route avec cette fièvre, cette curiosité malade. “J’avais peur et envie, se dit-il. J’attendais que quelque chose arrive. J’avais fait de la place pour quelque chose...” »¹⁵⁸. Le héros se trouve en quelque sorte piégé par l’indétermination existentielle de son attente qui le maintient dans un état contracté perpétuel, jusqu’à son choix définitif à la fin du récit de plonger dans le sommeil, envisagé comme seule porte de sortie.

2.2 Rêverie écrite

Tout comme l’attente, le rêve connaît de multiples déclinaisons, mais s’il trouve sa place dans notre réflexion, c’est principalement sous sa forme éveillée, la rêverie. Elle importe, en effet, par les modifications qu’elle peut faire subir à l’écriture lorsque celle-ci s’inspire de ses mécanismes et de ses thèmes. Nous tacherons ici de faire surgir son pouvoir de dédramatisation du cadre historique et guerrier dans le sens d’un caractère merveilleux renouvelé. Après avoir sommairement défini les conditions et la nature de la rêverie, nous nous pencherons sur ses effets et son expression, qui constituent une grande part de ce qui se voudrait une définition de la rêverie gracquienne. Afin de compléter ce point, nous ferons une place à la représentation théâtrale de la guerre – déréalisée grâce à une référence fréquente au spectacle et à la performance – ce qui nous permettra de conclure, en revenant sur le rêve, par les aspects et tendances surréalistes du texte.

¹⁵⁷ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu’île*, op. cit., p. 108.

¹⁵⁸ BF, p. 250.

2.2.1 Circonstances de la rêverie

Dans ces échappées de l'esprit, que Grange affectionne, la rêverie occupe une place importante. Elle semble intervenir sous des conditions particulières qui l'apparentent à l'attente et la distinguent du rêve. Nous signalons, dans un premier temps, les différents sens de ses acceptions avant d'éclairer les facteurs qui favorisent l'entrée en rêverie du personnage.

Sans revenir sur la notion de dérive qui l'englobe, la rêverie a trait à un relâchement de l'être physique et spirituel, un vagabondage de la pensée qui serait cependant davantage soumis au régime de l'éveil qu'à celui du sommeil et voudrait échapper aux dictatures des surgissements inconscients et des réflexions sibyllines tout en s'inspirant de leur mouvement :

Ce voyage à travers la forêt cloîtrée par la brume poussait Grange peu à peu sur la pente de sa rêverie préférée ; il y voyait l'image de sa vie : tout ce qu'il avait, il le portait avec lui ; à vingt pas, le monde devenait obscur, les perspectives bouchées, il n'y avait plus autour de lui que ce petit halo de conscience tiède, ce nid bercé très haut au-dessus de la terre vague¹⁵⁹.

La mention de la rêverie met en avant l'isolement du personnage dans ces pensées, et plus encore, le bien-être douillet de ce détachement. Elle s'accompagne d'une forme de béatitude, d'une naïveté que reflète bien l'expression « avec une complaisance enfantine »¹⁶⁰ qui constitue un commentaire subjectif de l'attitude du personnage Grange lorsqu'il extrapole les événements à venir. D'un point de vue étymologique, « vague » et « rêver » possèdent la même racine, *vagus*, « qui erre, vagabonde »¹⁶¹, présente en latin populaire mais d'origine inconnue. Actuellement, la « rêverie » garde un sens vieilli, celui d'une réflexion, et le sens plus répandu et moderne d'une « Activité mentale consciente, qui n'est pas dirigée par l'attention, mais se soumet à des causes subjectives et affectives »¹⁶². Gracq, en la définissant à son tour, met l'accent sur son pouvoir créateur, sur la disparition des entraves mentales qui l'accompagne :

Pour ma part je définirais [la rêverie] comme un état de tension accrue, le sentiment d'une circulation brusquement stimulée des formes et des idées, qui jouent mieux, qui s'accrochent plus heureusement les unes aux autres,

¹⁵⁹ *BF*, p. 52.

¹⁶⁰ *BF*, p. 131.

¹⁶¹ REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, *et al.*, *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 2294.

¹⁶² REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, *ibid.*, p. 2295.

facilitent le jeu des correspondances [...]. C'est la faculté de sauter plus légèrement d'une image à l'autre, de les éveiller l'une par l'autre selon un code secret de correspondances assez cachées [...]¹⁶³.

On retrouve donc l'idée d'une réflexion, par l'« état de tension accrue », mêlée d'une capacité décuplée à la coïncidence des images, à l'enchaînement fluide des états de la pensée.

Il s'agit pour le moins d'un regard intérieur qui évolue indépendamment du déroulement factuel, mais à partir duquel il prend souvent sa source. Lorsqu'au début du récit, est décrite au lecteur la cérémonie du coucher de Grange, la rêverie n'intervient qu'à la fin d'une série d'actions possiblement interprétable comme un protocole préparatoire : « Il ouvrit les fenêtres toutes grandes et s'assit [...] ; il tira le lit [...]. Il se dévêtit [...]. Il fouilla dans ses souvenirs [...]. Quand il eut soufflé la bougie, tout changea »¹⁶⁴. Deux points semblent se dégager de cet exemple, tout d'abord le fait que l'action parasite l'évasion mentale en maintenant le personnage dans le cadre du réel ; puis que ce dernier ait besoin de l'obscurité pour parvenir à un ultime relâchement, au basculement de sa conscience vers le flottement du pré-sommeil. La lumière ou l'obscurité, l'immobilité ou le mouvement, jouent donc des rôles importants dans l'apparition et la continuité de la rêverie. Car cette dernière se caractérise par la fragilité de sa construction, la moindre perception externe peut y mettre un terme, tout comme être absorbée en elle, au gré de sa profondeur ou de son élévation, selon la métaphore choisie. Elle se constitue alors comme un non-événement de l'extériorité du personnage, dans le sens où elle augmente chez lui la force d'inertie, et réduit sa capacité d'action. Dans l'exemple suivant, le narrateur s'attarde ainsi à décrire la rêverie de Grange à propos du jour finissant et de la lumière, « cette pupille déserte de nocturne qui s'entrouvrirait avant l'heure et semblait vaguement regarder quelque part. Il faisait jour. C'était un étrange jour de limbes, lavé de la crainte et du désir, une lumière chaste, pareille à celle qui éclaire sans la réchauffer une lune morte »¹⁶⁵. L'hypallage qui caractérise ici la qualité de la lumière et l'état d'esprit de Grange, « lavé de la crainte et du désir », met effectivement l'accent sur un état d'acceptation totale qui exclut les vicissitudes de l'existence. À ce titre, il est possible de dire que « la

¹⁶³ GRACQ, Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, pp.57-58

¹⁶⁴ *BF*, pp. 14-15.

¹⁶⁵ *BF*, p. 154.

conquête de l'air est le fait du rêve »¹⁶⁶, de même que la rêverie entretient des liens serrés avec l'éclairage de celui qui la subit.

Gracq confirme cette hypothèse, dans *Lettrines II*, en précisant l'un des phénomènes les plus courants qui ravit la conscience d'un individu vers le voyage en pensée, celui d'un mouvement répétitif et presque hypnotique du corps :

La fatigue agit comme le fixateur sur l'épreuve photographique : l'esprit qui perd une à une ses défenses, doucement stupéfié, doucement rompu par le choc du pas monotone, l'esprit bat nu la campagne, s'engoue tout entier d'un rythme qui l'obsède, d'un éclairage qui l'a séduit, du suc inexprimable de l'heure qu'il est¹⁶⁷.

Trois éléments, favorables au détachement de la conscience, apparaissent dans cette observation. La « fatigue », physique ou nerveuse, et le caractère itératif d'un geste font se détendre les fils de l'attention au réel ; la qualité de la lumière naturelle, quant à elle, semble être le catalyseur toujours variant d'une prise de position de l'imaginaire sur la conscience relâchée. D'autres facteurs rentrent bien évidemment en jeu et notre but, ici, n'est pas d'être exhaustif. Cependant en dernier lieu, nous signalons que l'entrée en rêverie peut aussi se produire sous l'effet d'un reflux de la conscience et qu'elle se subtilise alors à elle. Bergson décrit ce phénomène lorsque « une sensation d'intensité extrême enlève pendant un instant la conscience de la personnalité »¹⁶⁸, et Jung en fait mention à propos des expériences d'associations de mots :

[...] chaque fois qu'un mot inducteur critique fait mouche, la conscience est immédiatement fascinée ; elle se détourne vers l'intérieur et ne remarque plus ce qui se passe à l'extérieur. Le sujet, dès lors, ne constate pas qu'il hésite [...], entraîné à son insu, comme par un tourbillon, dans la complexité de ses souvenirs et de ses images intérieures¹⁶⁹.

Dans le cas de Grange, ce processus s'établit sur le long terme, « L'angoisse est transformée, déplacée dans l'univers mythique de l'enfance et des contes ; la rêverie héroïque peut, en quelque sorte, s'y installer. Alors même que 'le grondement du canon' emplirait l'espace, la guerre disparaît du champ de la

¹⁶⁶ TISSIER, Jean-Louis, « La carte et le paysage : des affinités géographiques », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 98.

¹⁶⁷ GRACQ, Julien, *Lettrines 2*, Paris, José Corti, 1974, pp. 49-50.

¹⁶⁸ BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience, op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁹ JUNG, Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme, structure et fonctionnement de l'inconscient, op. cit.*, p. 141.

conscience »¹⁷⁰. L'état de rêverie montre ainsi une fragilité toute paradoxale, capable d'intégrer des éléments extérieurs, comme d'être anéantie par eux dans une absence de coïncidence et d'intégration. La sortie de cet état est une prise de conscience, agissant tel un signal d'alarme, de l'écart qui se crée entre le flux des pensées et les événements extérieurs. Mais il s'agit à présent de préciser davantage ce qui hante le rêveur et le maintient dans cet isolement.

2.2.2 Matières à rêver

Afin de poursuivre, le contenu des rêveries de l'aspirant Grange doit maintenant faire l'objet de notre analyse. Les marques qu'elles laissent paraître lors de leurs évocations écrites sont significatives, elles semblent découler d'une forme d'enchantement perceptif, issu lui-même de ce principe, d'une identité étendue, que nous avons précédemment abordé. De surcroît, cette matière de rêves éveillés entre en conflit avec l'environnement et l'horizon d'attente militaire du personnage, soulevant ainsi l'évidence de son rejet et communiquant au lecteur le discrédit qu'il y porte.

On observe deux types de mouvement liés à cette errance féconde de la pensée, l'un centrifuge, l'autre centripète. Ce dernier se caractérise la plupart du temps par la mention d'un souvenir d'enfance qui conduit Grange à l'introspection et au détachement de sa réalité physique :

Quand il fermait les yeux, il n'entendait que deux bruits légers : le tintement fêlé de la cloche des petites vaches noires, [...] pour les retrouver quand elles s'égarèrent dans les taillis, et autre bruit qui lui semblait remonter du fond de l'enfance : c'était la récitation d'une dizaine de gamines, dans la minuscule école en contre-bas de la route qui ressemblait à une maréchalerie. Il sentait battre en lui une petite vague inerte et désespérée qui était comme le bord des larmes¹⁷¹.

Dans cet exemple, la suppression de la vue chez le protagoniste permet à l'ouïe de venir au premier plan perceptif, et de distinguer deux éléments sonores qui vont s'apparenter à une forme de zeugme sémantique. Le son de la cloche appartient seulement à la diégèse, alors que les voix d'enfants, par un phénomène de mimétisme, sont explicitement la source d'une résurgence mémorielle. Or

¹⁷⁰ *BF*, p. 73.

¹⁷¹ *BF*, p. 32.

l'évocation de ce souvenir provoque une mélancolie, la conscience d'un retour impossible ou encore celle d'une fragilité, de l'instant retrouvé, de sa fulgurance éphémère. Gracq précise, dans *Les Eaux étroites*, qu'une « telle rêverie s'éveille surtout à certains moments d'exception, portée, propulsée par le flux d'énergie que libère la réanimation par la mémoire d'objets ou de paysages auxquels s'est attachée pour nous autrefois une tonalité affective violente, comme si la mémoire, en les ressuscitant, disposait soudain sur eux d'un pouvoir magique de fission »¹⁷². Il semble donc y avoir correspondance entre cet effet de fission et l'emploi de la métaphore marine qui sert l'expression de la perte, d'une tristesse profonde. Cependant, la réactualisation du souvenir n'est que très peu souvent liée au malaise, elle s'oriente majoritairement dans le récit vers une forme de sensation euphorique, en lien avec l'isolement et le sentiment de liberté, tel ce « temps volé qui dormait mal, mais meilleur à prendre que tout autre, pareil à ces vacances magiques qu'ouvre aux collégiens un incendie ou une épidémie »¹⁷³. L'accent est mis, dans ce cas, sur les possibilités qu'offre la perte des personnages en pleine nature, la conversion affective qu'ils peuvent faire : d'une catastrophe en une virtualité optimiste.

La dynamique centrifuge de la rêverie se matérialise sous différentes formes, relativement proches les unes des autres dans l'extériorisation de leur développement. Nous avons précédemment dit que l'une des entrées privilégiée en rêverie était l'observation de la lumière. L'enchantement perceptif qu'elle permet provoque une forme d'écriture synesthésique soit sur le plan thématique, soit dans le cadre spatio-temporel du récit. Lorsque Grange profite de sa permission à Chinon en buvant du vin, voici ce qu'il ressent :

La ville ne lui pesait pas : elle lui semblait décrochée du temps, rafraîchie par une image d'Épinal fabuleuse. Une lumière étrange, jamais vue, hésite un instant sur un coin du quinzième siècle. La herse du château de Chinon se relève : au son des trompettes, en grand cortège, on voit sortir des voûtes, comme la séquence médusante d'un jeu de tarots, le Prince d'Aquitaine à la tour abolie, flanqué de la Pucelle et de Barbe Bleue.¹⁷⁴

L'ivresse décuplant l'évasion de la pensée, et le caractère inédit de cette lumière, le narrateur utilise alors exceptionnellement un présent de narration qui a pour effet de déplacer temporellement l'énonciation. Puis il accentue ce trajet par une

¹⁷² GRACQ, Julien, *Les Eaux étroites*, Paris, José Corti, 1976, p. 47.

¹⁷³ *BF*, p. 83.

¹⁷⁴ *BF*, p. 144.

analepse qui transpose de façon onirique le lecteur au quinzième siècle. On peut admettre dans un sens que ce double saut temporel entre en résonance avec ce que dit Michel Guiomar du « rêve de vol gracquien »¹⁷⁵, qu'il est un « événement-trajet, une fulgurance de l'immédiat, [...] et dont vibre ainsi toute la densité d'un espace imaginé sans concept de limites : l'air ne porte plus, il transmet [...], transmue, métamorphose l'être qu'il traverse jusqu'à provoquer pour lui l'identité des extrêmes, des deux pôles, le court-circuit [...] ». Effectivement dans notre citation, le brouillage temporel et spatial, ce court-circuit, est provoqué par la suppression de deux dimensions sur quatre. Ne reste alors qu'une représentation fixe, « médusante », picturale, telle « l'image d'Épinal » ou les cartes du jeu de tarots. Cette figuration « fabuleuse » est dotée de caractéristiques qui ne s'accrochent pas aux infamies de la guerre, mais dénotent idéalement l'univers poétique par la référence à Nerval, ainsi que l'Histoire et la légende avec la « Pucelle » et le conte.

2.2.3 Une représentation mimétique

La notion baroque du *theatrum mundi* trouve pleinement sa place dans *Un balcon en forêt*, selon le jeu des points de vue mis en scène. Elle est favorisée par le climat d'une attente rêveuse qui ne satisfait pas l'accomplissement des personnages. Ces derniers se voient donc porteurs d'une réflexion, tout au moins d'une observation sur leur environnement et sur leur rôle à jouer dans le monde¹⁷⁶. Ils s'interrogent alors sur la véracité de leur réalité, sur la plénitude de leur nature, créant un premier degré de mise en abyme que nous décuplons en cherchant, dans ce récit fictionnel, les traces du cercle vicieux d'une réalité qui évoque explicitement la mascarade du conflit armé.

Les références à l'univers théâtral sont nombreuses et se fondent dans les descriptions effectuées selon le point de vue de Grange qui observe, « le décor d'opéra de la forêt dérisoire »¹⁷⁷. Le texte indique encore « la petite terrasse surélevée avait l'air d'une scène de théâtre où la porte du fond, pour s'entr'ouvrir,

¹⁷⁵ GUIOMAR, Michel, « Rêverie et imagination, J. Gracq et G. Bachelard : Éléments d'un parallèle, d'une convergence ou d'une opposition », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁶ Cette idée a été mise en avant par Épictète et se révèle être l'un des fondements de la notion du grand théâtre du monde.

¹⁷⁷ *BF*, p. 229.

attend seulement le déclic du clair de lune »¹⁷⁸. L'intuition du personnage se précise sur certains passages : « - Le théâtre de la guerre... songea Grange. Le mot n'est pas si mal trouvé. Ce qui l'étonnait, c'était cette enflure brutale, cette manière tonitruante, tintamarresque, de planter le décor, et puis soudain cet oubli, ce vide [...] »¹⁷⁹. Dans ces exemples, l'analogie entre la réalité historique, celle d'une préparation à la guerre, d'un avant-événement, et le spectacle d'une représentation scénique, est manifeste. Elle est néanmoins cantonnée à l'instant qui précède le déclenchement des hostilités comme l'entrée des acteurs ; décor à la fois « dérisoire » lorsqu'il n'est pas habité par l'action, « vide » et dépendant d'un « déclic » dont on ne sait à qu'elle moment il intervient. La nature possède ici un « double aspect référentiel et fonctionnel »¹⁸⁰, étant envisagée comme le décor du récit et celui de la guerre. Le titre de l'œuvre est de ce point de vue parlant puisqu'il induit une spatialisation du regard – de Grange et du lecteur, le « balcon » étant une place surélevée de la scène théâtrale. Il connote ainsi « la situation de décalage et d'inadéquation qui est celle du personnage principal par rapport au contexte de guerre : c'est d'en haut, depuis un poste de vigie surplombant l'espace, qu'il va vivre une guerre transformée en spectacle ; guerre dont il est moins l'acteur que l'involontaire figurant »¹⁸¹. De surcroît, s'il est fait référence à une pièce de théâtre et à son décor, l'incompréhension des personnages du récit, au vu des événements historiques, est rendue par de nombreuses mentions au rideau comme élément qui masque¹⁸². Entre autres, « Devant lui, il y avait ce rideau baissé encore, mais remué de souffles et traversé de lumières, contre lequel les feux de la rampe attendaient de flamber »¹⁸³. On remarque, par conséquent, que le rideau est une limite physique liée à l'arrivée d'un instant futur, qui n'entame en rien la conscience d'une action qui se prépare et que les spectateurs attendent.

Ces derniers endossent aussi, d'une certaine façon, le rôle d'acteur dans le récit, mais dans des actions qui tiendraient davantage de la répétition théâtrale que de la grande première. Grange s'interroge sur son rôle de militaire et incarne en ce sens la mise en abyme d'une identité empruntée et qui se répercute jusqu'au

¹⁷⁸ BF, p. 184.

¹⁷⁹ BF, p. 188.

¹⁸⁰ DODILLE, N., « Figures et fonctions de la guerre dans *Un balcon en forêt* », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 92.

¹⁸¹ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 44.

¹⁸² BF, pp. 10, 73, 111, 37.

¹⁸³ BF, p. 111.

lecteur : « Visiblement on singeait quelque chose ici, mais quoi ? »¹⁸⁴, se dit Grange au milieu d'un repas régimentaire, ou encore, « *C'est un ordre*, ajouta Grange, d'un ton qu'il sentit malgré lui vaguement parodique. De nouveau, le sentiment le traversa que cette guerre, jusque dans le détail, singeait quelque chose, sans qu'on pût au juste savoir quoi »¹⁸⁵. L'insistance porte sur un 'faire semblant' inhérent au protagoniste qui tente de dédramatiser le conflit « en le projetant dans la sphère du jeu ou du 'théâtre' »¹⁸⁶. L'irréalité de la guerre, dont la présence est ambiguë, pousse le personnage à un regard critique sur ses propres agissements et sur l'environnement qui l'entoure, dénué de finalité et de sens. Sa seule échappatoire se situe alors dans la projection d'une surréalité rêveuse, presque enchantée, pour se soustraire à l'angoisse de la scène vide du réel.

2.2.4 Accointances surréalistes

L'écriture gracquienne est donc empreinte d'un merveilleux spécifique à l'œuvre, à son cadre historique, à la nature de l'attente qu'elle propose de partager avec le lecteur. Notre regard doit à présent se porter sur l'affiliation de cette écriture à des mouvances surréalistes : faisant se croiser quelques idées théoriques de Breton à partir du récit de Gracq.

À la lecture de différents textes critiques, il apparaît que l'écriture surréaliste est marquée par les mécanismes freudiens du rêve¹⁸⁷ (figurabilité, condensation, déplacement, figuration¹⁸⁸) et par le non respect du principe de réalité (A et non-A ne peuvent partager le même espace-temps). Certains théoriciens mettent donc en évidence le fait que l'un des traits majeurs du

¹⁸⁴ BF, p. 44.

¹⁸⁵ BF, p. 242.

¹⁸⁶ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île*, op. cit., p. 50, on relève encore, « Après un long grésillement, toute l'irréalité de la guerre fusait à travers le brouillage avec cette voix mince et acide, qui prenait le temps de ses répliques comme un *troisième couteau* », BF, p. 37.

¹⁸⁷ FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, 1900, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

¹⁸⁸ La figurabilité transforme le désir inconscient en une série d'images ; la condensation correspond à la concentration de plusieurs éléments inconscients en un seul ; le déplacement est un phénomène de brouillage – ce qui est important dans l'inconscient va apparaître anodin dans le rêve et vice versa ; enfin la figuration vient parfaire l'ensemble des éléments d'une enveloppe narrative censée masquer les éléments du désir inconscient, on parlera alors d'élaboration secondaire.

surréalisme serait « la coexistence des contraires »¹⁸⁹, telle que Breton l'annonce dans son second manifeste :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point¹⁹⁰.

Ces formes dialectiques apparaissent fréquemment dans le récit, telle l'« épaule énorme de la marée qui balayait la terre les soulevait, portait ensemble la veille et le sommeil »¹⁹¹. Dans cet extrait, la métaphore liée aux éléments de la terre et de l'eau représente, entre autres, le caractère inéluctable de l'avancée temporelle et historique. Mais elle semble aussi la seule capable de figurer la contradiction inhérente aux personnages : celle entre fatalité et libre arbitre. On retiendra aussi la comparaison qui porte sur la flotte aérienne, « leur comportement paisible de poisson dans l'eau, la manière qu'elles avaient de s'espacer à l'aise dans la hauteur, de s'ignorer l'une l'autre, à la manière des bancs qui se croisent et s'ignorent, et vont chacun à leur affaire, étagés dans la transparence de la haute mer »¹⁹², pour les mêmes caractéristiques : loin d'assimiler les avions aux oiseaux, il s'agit ici de poissons, la confusion ou la contiguïté opère donc le lien entre l'eau et l'air. Mais ce qui fait la force de la prescription de Breton, est moins la volonté d'interprétation de cette alliance des contraires qu'une certaine mise en situation singulière de l'écrivain et du lecteur, qu'une recherche spatiale de l'esprit où cette alliance serait pleinement acceptée. Ceci rejoint l'idée d'Andrée Douchin-Shalien, où le lecteur aux prises avec ce type de mouvement stylistique, « doit passer outre son obsession de causalité »¹⁹³. À l'opposé, le roman, selon le propos de Barthes, reste un texte marqué par le fait que ce qui vient après semble être causé par ce qui précède, en bref, où successivité vaut causalité.

Rétrospectivement, nous avons abordé au cours de ce développement plusieurs composantes du style gracquien qui font écho au surréalisme. Le retour

¹⁸⁹ DOUCHIN-SHALIEN, Andrée, « L'univers ludique gracquien ? », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 368, et DODILLE, N., « Figures et fonctions de la guerre dans *Un balcon en forêt* », *ibid.*, p. 88.

¹⁹⁰ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 31.

¹⁹¹ *BF*, p. 103.

¹⁹² *BF*, p. 201.

¹⁹³ DOUCHIN-SHALIEN, Andrée, « L'univers ludique gracquien ? », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 368.

à « la primitivité et à l'enfance »¹⁹⁴ en font partie et pourraient s'inscrire dans une thématique plus large, celle de la déstructuration des cadres temporel et spatial. À ce propos, l'intrusion de l'obus allemand dans le blockhaus, signe la destruction du cadre spatial intime de l'aspirant et de son groupe, « *C'est dedans !* pensa Grange. Non, c'est dehors.... Non, c'est dedans »¹⁹⁵. À cet instant, la désorientation du héros souligne la disparition d'une limite protectrice mais surtout définitionnelle, de la même manière qu'une utilisation surréaliste de la langue actualise violemment son sens. Il y a dans cet élan une forme de déstructuration des références qui laisse le champ libre à l'imaginaire pour reconstruire une cohérence toute subjective. De façon concomitante, Aragon déclare : « Le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image par elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers »¹⁹⁶. Cette révision, le texte en donne un exemple dans la caractérisation du passage des avions au-dessus de la maison forte comme « un étrange phénomène météorique, une aurore boréale où le son se fut inexplicablement substitué à la clarté »¹⁹⁷. Notre perception de l'événement, saisi lui-même par un brouillage perceptif, reste ouverte à des possibilités d'intelligibilités nouvelles et fabuleuses, issues de l'explosion des premiers cadres.

Car ce que semble viser le procédé stylistique, et plus généralement l'informe théorie surréaliste, ce serait une dynamique du dépassement de la réalité première par l'écriture. Marie-Annick Gervais-Zaninger précise que cette « surréalité »¹⁹⁸ se situe entre le rêve et la réalité perçue en état d'éveil, autrement dit, possiblement dans l'écriture. Mais contrairement à une transcendance normée caractérisée par l'élévation, la notion gracquienne se définit davantage par sa pénétration à travers le voile de la réalité, souvent figuré par l'image du rideau. La verticalité première, qui devrait lui incomber, se trouve ainsi reléguée à d'autres plans, ceux du rêve, du mysticisme ou de la religiosité, voués à une forme d'échec

¹⁹⁴ DODILLE, N., « Figures et fonctions de la guerre dans *Un balcon en forêt* », *Actes du colloque d'Angers*, op. cit., p. 86.

¹⁹⁵ BF, p. 236.

¹⁹⁶ ARAGON, *Le paysan de Paris*, Gallimard, 1926, coll. 'Folio', 2005, p. 82.

¹⁹⁷ BF, p. 168.

¹⁹⁸ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île*, op. cit., p. 31.

dans l'ensemble du récit. Le rêve très détaillé de Grange le décrit ainsi suspendu et attaché avec Mona, exprimant la double contrainte d'*Eros* et *Thanatos*. Le mysticisme est, quant à lui, présent, dans le rôle qu'il pense jouer avec elle, lors de ses heures de veille qui prennent l'aspect d'un rite :

Avant de partir, il touchait seulement de ses doigts le creux de la main un peu moite que dans son sommeil elle tendait ouverte, la paume tournée vers le haut dans le noir, pour on ne savait quel consentement aveugle qui le laissait pacifié¹⁹⁹.

L'angoisse de la perte, qui le saisit régulièrement, est elle aussi soumise à cette verticalité, telle cette « sensation bizarre de chute libre, cette nausée flottante qui devenait son vice, dont il ne lui parlait jamais, dont elle restait exclue, et qui était peut-être l'essentiel »²⁰⁰. Enfin, si la religion semble très peu présente dans le paysage du récit, elle apparaît malgré tout en filigrane, porteuse d'une certaine stérilité. On note dans ce sens l'exemple suivant qui met encore en jeu la dynamique ascendante, « il guettait le son des cloches de Moriarmé montant de la vallée avec la fin de la grand'messe : leur bruit grêle qui se perdait dans le grand cirque des bois lui plaisait comme un signe d'accueil à demi oublié : c'était un son qui ne montait jamais jusqu'au Toit silencieux »²⁰¹. Le dépassement, opéré par l'écriture, d'un point de vue surréaliste, adopte donc un autre mouvement, suppose une autre conceptualisation que l'élévation, dont nous relevons quelques indices par l'intermédiaire des pensées de Grange :

Le monde s'est desserré à quelques-uns de ses joints essentiels ; soudain le cœur bondit, la *possibilité* explose : les grandes routes, un instant, s'ouvrent aux 'grands indésirables'²⁰².

[...] il devait y avoir dans le monde des *défauts*, des veines inconnues, où il suffisait une fois de se glisser²⁰³.

'Je suis peut-être de *l'autre côté*' songea-t-il avec un frisson de pur bien-être ; jamais il ne s'était senti avec lui-même dans une telle intimité²⁰⁴.

L'italique, qu'emploie Gracq, souligne la polysémie du terme, sa propriété d'être un « carrefour »²⁰⁵ de sens, et s'inspire des études qu'il a menées sur Breton²⁰⁶. En

¹⁹⁹ BF, p. 103.

²⁰⁰ BF, p. 146.

²⁰¹ BF, p. 42.

²⁰² BF, p. 144.

²⁰³ BF, p. 211.

²⁰⁴ BF, p. 211.

²⁰⁵ GRACQ, Julien, *Œuvres complètes, op. cit.*, (volume II), p. 1205-1206.

d'autres termes, qu'il s'agisse d'une brèche ou d'une fêlure dans l'illusion du *theatrum mundi*, celle-ci est le lieu de passage vers une forme de réalité supérieure qui se voudrait ignorer le *haut* axiologique, au profit d'un parcours où l'être et le monde puissent fusionner. Le récit étant le cadre concret de cette expérience, il devient le lieu de la surréalité selon cette remarque de Jean-Yves Debreuille : il « ne serait alors, comme ses personnages, qu'un masque peu opaque, qu'une commodité pour ne pas nommer le Texte total, poème-plus-que-poème et roman-plus-que-roman, dont a rêvé toute la génération du surréalisme »²⁰⁷.

Cette étude élargie de la rêverie nous a conduits à prendre conscience de ses modalités et de ses enjeux, par l'intermédiaire de Grange, médiateur et medium pour le lecteur. Elle est, semble-t-il, à la fois le moyen et le but d'une mise à distance de la réalité guerrière qui entoure le personnage, par la possibilité qu'elle offre, la puissance de sa projection sur le réel. C'est avec ce filtre merveilleux que l'aspirant parvient à traverser le temps suspendu de la drôle de guerre, à se mouvoir dans l'espace rapetissant et vicié d'un conflit perdu d'avance.

2.3 Une quête intériorisée

Le protagoniste n'est, cependant, pas totalement envahi par l'inertie. Bien qu'il reste fondamentalement un observateur intuitif, il évolue et fait varier dans le même temps la qualité de ses observations et de ses sensations. Nous avons choisi de voir, dans l'impulsion et la durée de ces changements, les traits d'une quête initiatique. Quête et initiation sont deux notions très différentes qui se recourent originalement dans *Un balcon en forêt*, du fait de leur abstraction, de leur caractère déceptif, de leur valeur autonymique qui recoupe les préoccupations d'un lecteur critique. Les indices d'une initiation constitueront notre point de départ, avant de s'intéresser au motif du seuil, au thème de l'interdit. Les

²⁰⁶ GRACQ, Julien, *Œuvres complètes, op. cit.*, (volume I), p. 504-505, « [...] à la manière dont la gerbe d'un projecteur isole son objectif – à rompre la sujétion ordinaire du mot [...], à la manière d'un visage qui se fige devant nous sur l'écran en *gros plan*, dans une immobilité fascinante, dans un air purifié qui lui restitue un bref flamboiement ». Cité par Gilles PHILIPPE, Introduction à la langue de Julien Gracq (2), Une esthétique de la phrase, p. 2.

²⁰⁷ DEBREUILLE, Jean-Yves, « La poétique romanesque de Julien Gracq à partir du *Rivage de Syrtes* et d'*Un Balcon en Forêt* », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 207.

particularités de la quête de Grange, envisagée comme un perpétuel questionnement sans réponse, viendront clore cette approche.

2.3.1 Les indices d'une initiation

L'aventure de Grange, tout en étant marquée par l'attente et l'immobilisme, n'en affiche pas moins les indices d'une progression initiatique. Selon Laurent Déom, « On peut ainsi distinguer trois types d'initiations traditionnelles : les initiations tribales (ou de puberté), qui permettent le passage de l'enfance à l'âge adulte ; les initiations religieuses, 'qui ouvrent l'accès à des sociétés secrètes ou à des confréries fermées' ; les initiations magiques, enfin, 'qui font abandonner la condition humaine normale pour accéder à la possession de pouvoirs surnaturels' »²⁰⁸. Il serait difficile de classer catégoriquement le parcours de Grange dans une de ces cases puisque nous avons vu au cours de notre développement les thèmes qui caractérisent les trois types. Nous mettrons cependant ici en valeur quelques éléments spécifiques de l'initiation de Grange : sa nature magique, plus que tribale ou religieuse et les liens qu'elle entretient avec l'alchimie.

Il apparaît, en effet, que le filtre merveilleux, dont nous parlions précédemment, possède aussi des ramifications dans ce qui pourrait être le parcours initiatique de Grange. Ses observations de la nature font référence à l'univers des contes, ou gravitent autour de l'onirisme dans le but de déstabiliser la réalité perçue. Cette interprétation magique, à la fois merveilleuse et inexplicée, se produit de préférence durant la nuit lorsque l'acuité baisse et que la pente interprétative et projective du personnage semble se faire plus forte. En ce sens, on peut relever cette reformulation graduée, lors d'une même ronde, à quelques lignes d'intervalle : « l'air plus léger des rêves infusait les sous-bois d'un bleu d'encens vaporeux »²⁰⁹ ; « Il y avait un charme puissant à se tenir là [...], à l'heure où les vapeurs sortaient des bois comme des esprits »²¹⁰ ; « une très fine vapeur bleue, qui n'était pas la fumée obtuse du sommeil, mais plutôt une exhalaison lucide et stimulante qui dégagait le cerveau et faisait danser devant lui

²⁰⁸ DÉOM, Laurent, « Le roman initiatique : éléments d'analyse sémiologique et symbolique », dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 3 : Rite et littérature, 2005, p. 73-86.

²⁰⁹ *BF*, p. 99.

²¹⁰ *BF*, p. 100.

tous les chemins de l'insomnie. La nuit sonore et sèche dormait les yeux grands ouverts ; la terre sourdement alertée était de nouveau pleine de présages, comme au temps où on suspendait des boucliers aux branches des chênes »²¹¹. La gradation est ici le signe d'une montée en puissance d'un mysticisme propre à l'imaginaire de la nuit et de la forêt. Plutôt que de contrecarrer l'observation, il confère au personnage une clairvoyance quasi surnaturelle, que la dernière formulation reprend en faisant référence à un temps légendaire et occulte. De plus, si la connotation de la magie se produit ici par la mention des « vapeurs » ou du « charme », d'autres passages, notamment ceux où Mona intervient, sont plus explicites. Grange, effectivement, « n'[est] pas loin de croire qu'elle [détient] le secret de certaines pratiques à moitié magiques de la vie sauvage »²¹². Nous reviendrons ultérieurement sur le rôle de Mona dans le récit et particulièrement sur l'influence qu'elle possède sur le protagoniste²¹³.

Néanmoins, l'initiation de Grange subit diverses influences qui méritent quelques remarques. Si l'initiation tribale correspond au passage de l'enfance à l'âge adulte, alors elle devient pertinente, *a contrario* dans notre contexte, puisque la narration multiplie les analepses en évoquant les premiers souvenirs du personnage. L'inspiration est aussi religieuse, mystique, orientée vers une doctrine que le personnage se construit au fur et à mesure du récit, une forme de surréalisme presque exclusivement tournée vers la nature, s'il fallait le qualifier en peu de mots. Laurent Déom précise que ce type d'initiation « ouvre l'accès à des sociétés secrètes ou à des confréries fermées », qu'elle « représente la traversée du monde de la mort, dans lequel le myste a pénétré. Tantôt, elle est constituée d'épreuves qui miment symboliquement la mise à mort ; tantôt, elle évoque le *regressus ad uterum*, c'est-à-dire le retour à l'état intra-utérin ». Or nous avons déjà cité ce retour symbolique au ventre maternel à propos du dernier sommeil de Grange dans la chambre désertée de Mona. De surcroît, le sommeil pouvant être considéré comme une forme euphémisante de la mort, le récit s'arrêterait donc au moment de cette épreuve « qui mim[e] symboliquement la mort » et soulignerait violemment l'incomplétude du parcours initiatique. Deux remarques vont dans ce sens, religieusement surréaliste, cette phrase de Breton issue de son premier

²¹¹ *BF*, p. 100.

²¹² *BF*, p. 119.

²¹³ Ce point sera analysé en 3.1.1.

manifeste : « J'ai lu quelque part que la mort était une société secrète »²¹⁴, et un commentaire de Gracq à propos de la fin d'*Un balcon en forêt* : « Comment comprendre la fin du livre ? – Comme on veut : le lecteur reste libre, de toute façon, si le héros du livre se réveille, c'est une autre saison de sa vie qui recommencera »²¹⁵. Enfin, la dernière influence notable de l'initiation de Grange est alchimique. Lui-même se situant perpétuellement en équilibre entre désir de vie et pulsion de mort sans vouloir sortir de ce paradoxe, car « résoudre ne veut pas dire du reste abolir, supprimer la contradiction, mais comme dans l'Alchimie, permettre cette *coïncidentio oppositorum* que Breton a placé à la base même de la démarche surréaliste »²¹⁶. L'épisode de la descente en luge avec Mona illustre doublement la synesthésie thermique et le rôle de guide de cette dernière :

[...] quelquefois le jeu devenait plus étrange : il sentait la bouche de Mona refermer sur sa nuque ses dents fraîches, et les mains glisser le long de ses bras jusqu'à ses poignets qui manœuvraient l'avant-train. La luge les culbutait [...], de nouveau, il sentait les dents de Mona qui cherchaient sa nuque [...] – la neige, qui glissait au creux de ses épaules et le long de ses bras, devenait une brûlure douce²¹⁷.

Quelques références supplémentaires s'ajoutent à cela, comme la mention des « arcanes » et du « sacré »²¹⁸ lorsque Hervouët tire sur la camionnette allemande qui contient les livrets matricules de l'ennemi, ce qui laisse supposer la destruction d'une identité sur le plan militaire. Les multiples métaphores d'éléments naturels, pour finir, incluant la forêt, l'air, le feu, la mer et la terre²¹⁹, « toute mouillée de la sueur confuse des rêves »²²⁰, réactualisent le principe de transformation de la matière dans l'idée d'une évolution spirituelle, qui, comme nous l'avons précisé, n'est pas forcément une élévation.

²¹⁴ ERNST, Gilles, « *Fines transcendam* ou la mort dans les romans de M. Julien Gracq », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 318.

²¹⁵ ERNST, Gilles, « *Fines transcendam* ou la mort dans les romans de M. Julien Gracq », *ibid.*, p. 313.

²¹⁶ VIERNE, Simone, « Le mythe du Graal et la quête du Sacré », *ibid.*, p. 287.

²¹⁷ *BF*, p. 120.

²¹⁸ *BF*, p. 234.

²¹⁹ Le mot *Al-Chêmia* signifie en arabe « terre noire ».

²²⁰ *BF*, p. 100.

2.3.2 Le seuil et l'interdit

La notion de parcours initiatique nécessite à présent d'être mise en relation avec l'imaginaire du seuil et du franchissement qui conditionne sa dynamique. À travers les pensées de Grange, se révèle tout un réseau isotopique comprenant la lisière, la bordure, la frontière, la porte, dont la signification reste ambiguë puisqu'elle évoque à la fois la communication et la séparation²²¹. Gracq, géographe précise ainsi son penchant : « ce goût pour les zones bordières a gagné chez moi par la suite de proche en proche et pris de l'ampleur, jusqu'à se faire jour, par un jeu d'analogies, dans des domaines inattendus, de tonalité sensiblement plus sombre : de la lisière à la frontière, pour l'imagination, il n'y a qu'un pas »²²². Nous allons, par conséquent, orienter notre propos sur la représentation de ces limites spatiales et l'interdit qu'elles sous-entendent dans leur au-delà²²³.

Dans un premier temps, on peut faire le constat que les lisières naturelles occupent une place prépondérante dans le récit. Elles sont à mettre directement en relation avec le statut du personnage, « par rapport à la société, dans une situation de 'lisière', par une guerre, par des vacances, par une sorte de disponibilité quelconque »²²⁴. Ce désancrage s'accompagne alors d'une sensation euphorique caractérisée en ces termes : « Une idée de bonheur avait toujours été liée pour Grange aux sentiers qui vont entre les jardins, et la guerre la rendait plus vive [...] ; il abordait à la lisière des bois comme au rivage d'une île heureuse »²²⁵. Cette sensation de liberté n'est pourtant pas totalement autonome. En effet, la lisière matérialise une limite entre deux mondes, deux états et devient la pierre angulaire de toute dichotomie. La notion de liberté se trouve donc intrinsèquement liée à l'interdit, dans le cas de Grange et ce, par l'intermédiaire d'une volonté de retour en enfance. Or, si l'on se cantonne aux limites naturelles, cette dichotomie est féconde pour l'imaginaire. Gilles Ernst fournit cette observation :

L'interdit tient le rôle d'une soupape par où se libèrent les excès d'énergie. De ce point de vue il canalise la violence. Mais il a aussi la fonction de

²²¹ MORIN, Anne, « Julien Gracq, le seuil ou la 'perversion' du mythe », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 300.

²²² GRACQ, Julien, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p. 42-43.

²²³ La notion de limite de frontière a été étudiée, dans d'autres perspectives, par Pierre Jourde dans son ouvrage: *Géographies imaginaires*, Paris, José Corti, 1991.

²²⁴ GRACQ, Julien, *Œuvres complètes, op. cit.*, (volume I), entretien avec Jean Carrière, p. 1262.

²²⁵ *BF*, p. 84.

cristalliser le désir de rêve et d'autonomie. C'est pourquoi il est si aisément paré des attraits du merveilleux. Grâce à lui est préservée la possibilité d'un au-delà, d'un changement²²⁶.

Les références au conte, au rêve et au mysticisme confirment cela, comme l'exemple suivant : « la clarté faible de la lune [...] faisait de la clairière au-delà de l'étang de brouillard, derrière les cônes très sombres de ses sapins, un lieu interdit et un peu magique, mi-promenoir d'elfes et mi-clairière de sabbat »²²⁷. La contrepartie de cette projection globale, vers l'irresponsabilité de l'enfance, vers une vision de la guerre dédramatisée et ludique, réside dans le constat lucide de Grange après le premier tir : « Ce n'est pas tellement : 'on va être tués', songea Grange, en mouillant de sa langue ses gencives sèches. C'est curieux ; ce serait plutôt : on va être *punis* »²²⁸. L'accent est donc mis sur la faute morale, sur l'abstraction, au mépris des conséquences physiques préalablement désamorçées par l'imaginaire du merveilleux.

L'idée de frontière étatique est, quant à elle, très peu présente et remplacée par la ligne stratégique militaire. De ce point de vue, la rêverie s'organise autour d'une angoisse liée à la distance entre le personnage et la ligne ennemie qui représente le danger. La maison forte des Falizes se situant en avant de la ligne de repli, matérialisée par la Meuse, « c'était comme si un long pinceau sournois fût venu toucher dans le noir la maison forte au creux de sa forêt et la faire reluire d'une dangereuse phosphorescence »²²⁹. Or lorsque l'attaque survient, Grange et ses hommes sont ignorés d'elle. Ils ne franchissent pas le front pour aller au feu mais subissent l'avancée de cette frontière mouvante sans rien pouvoir faire pour l'arrêter :

Il savait bien qu'une lame de fond venait de balayer la terre loin au-delà d'eux, mais il n'en sentait que le dos lisse qui glissait sans bruit au-dessous de lui, et l'ivresse soudaine de sa propre légèreté – derrière cette vague, on échouait un peu étourdi dans un silence de jardin défendu²³⁰.

L'espace dans lequel ils évoluent par la suite est militairement interdit. Métaphoriquement, ils semblent avoir perdu le fil du présent, celui de la marche de la guerre pour n'avoir pas eu l'occasion d'agir. Cela rend obsolète la

²²⁶ ERNST, Gilles, « *Fines transcendamus* ou la mort dans les romans de M. Julien Gracq », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 326.

²²⁷ *BF*, p. 159.

²²⁸ *BF*, p. 233.

²²⁹ *BF*, p. 125.

²³⁰ *BF*, p. 218.

dichotomie du seuil et les place en dehors de l'espace-temps historique et annihilant, par ce fait, la dimension initiatique guerrière.

Le troisième seuil, auquel Grange est confronté, a une valeur autonymique puisqu'il concerne la part magique de son initiation en référence à une transcendance de l'être et de l'écriture. Mona étant l'incarnation de la magie inhérente à la forêt et, d'une certaine manière, un guide spirituel lié à la nature, c'est vers sa porte que le héros trouve refuge au moment critique. Celle-ci « n'était jamais fermée [...] parce qu'elle était par la race de ces nomades du désert que le déclic d'une serrure angoisse : où qu'elle fût, elle plantait toujours sa tente en plein vent »²³¹. Grange, lui, a besoin de se ressourcer dans un lieu clos, le blockhaus ou la chambre de cette dernière. Mais Gracq laisse planer le doute sur la capacité d'action de son personnage. De façon analogique à la fin du récit, il place une ellipse au moment où celui-ci franchit peut-être sa dernière porte physique : « 'Je ne pourrai pas'. Il eut pourtant la force de fermer la porte derrière lui à double tour [...] »²³². Il semble y avoir ici un refus de montrer le héros agissant dans l'instant présent et réussissant l'épreuve, ce qui n'est sans rappeler que « Gracq joue aussi avec ses personnages, leur donnant la clé du seuil, et leur retirant, simultanément, de la même *main*, toute autonomie »²³³. Car le seuil, paradoxalement, devient une étape et une finalité dans le récit tout comme les personnages « deviennent aussi des points de jonction entre les deux mondes dont on ne sait plus duquel ils se réclament »²³⁴. Une fois que Grange, blessé, s'est allongé, il continue « à glisser sur une lisière crépusculaire, indécise »²³⁵ entre la vie et la mort, mais la suspension des instances temporelles et spatiales tendrait plutôt à conclure que « vie » et « mort » ne sont plus pertinents, que seul l'entre-deux du sommeil reste valable.

²³¹ *BF*, p. 84.

²³² *BF*, p. 249.

²³³ MORIN, Anne, « Julien Gracq, le seuil ou la 'perversion' du mythe », *Actes du colloque d'Angers*, *op. cit.*, p. 300.

²³⁴ *Loc. cit.*

²³⁵ *BF*, p. 250.

2.3.3 La quête : une question ?

‘Quête’ et ‘question’ proviennent du même étymon latin *quære* qui signifie ‘chercher’. Or, nous avons pour l’instant insisté sur le parcours initiatique de l’aspirant Grange en évitant de faire l’amalgame entre initiation et quête. Considérons, pour ce paragraphe seul et selon *Le Petit Robert*, que la quête est l’« action d’aller à la recherche de quelqu’un ou de quelque chose »²³⁶, que l’initiation, comme « admission aux mystères »²³⁷, est un sous type de la quête. L’action étant intrinsèquement liée à cette dernière, nous nous demanderons de quelle manière le discours autonymique prend le pas sur le déroulement standardisé des événements jusqu’à devenir un cercle vicieux d’immobilisme et d’incompréhension pour le personnage actant.

Le récit de Julien Gracq se situe pour la majeure partie durant la ‘drôle de guerre’ et quelques heures après l’invasion terrestre. Il s’agit là d’une volonté affirmée de représenter une guerre immobile, un espace quasi sans affrontement, donc de centrer le récit sur les personnages en attente, sur leurs perceptions et distractions contre l’ennui. On peut ainsi facilement imaginer Grange, « appuyé au bord de la lucarne grande ouverte, le menton dans ses deux mains, il considérait comme sous l’effet d’un charme le suintement de feu languissant qui percutait mystérieusement la terre. – C’est très loin, songeait-il [...] »²³⁸. La position physique ici décrite est caractéristique d’un relâchement, d’une observation songeuse du détail, où le corps semble s’oublier dans le confort qui l’environne. Dans une certaine mesure, on peut dire que « l’attente fait partie du jeu ; c’est la première condition de toute quête »²³⁹ puisqu’il faut d’une manière ou d’une autre un point de départ à l’action et que Gracq apprécie de placer ses personnages dans cette disponibilité, cet état de vacance. Cependant, quand celui-ci ne devrait être qu’une phase initiale, il se prolonge jusqu’à paralyser définitivement l’action, jusqu’à devenir cette immobilité qui tient lieu d’action dans *Un balcon en forêt*. Cet état paradoxal, répétons-le, peut être assimilé à la fusion des contraires propre au récit. À partir de ce constat, il devient difficile d’affirmer que la quête de Grange est déceptive puisqu’on peut observer un retournement des indices de la quête :

²³⁶ REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, *et al.*, *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 2138.

²³⁷ REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, *ibid.*, p. 1366.

²³⁸ *BF*, p. 196.

²³⁹ *BF*, p. 300.

Cependant, dès qu'il était allongé et immobile, de nouveau il souffrait peu, ses forces lui revenaient – un sentiment de tranquillité, de bonheur stupide l'envahissait, comme s'il était monté de la terre. 'On dirait que je suis convalescent, songea-t-il. Mais de quoi ?' [...] il se sentait perdu, mais vraiment perdu, sorti de toutes les ornières : personne ne l'attendait plus, jamais – nulle part. Ce moment lui paraissait délicieux²⁴⁰.

L'euphorie, qui s'explique diégétiquement par la blessure sourde et par l'ultime refuge que constitue la chambre de Mona, peut aussi être interprétée comme l'acceptation définitive de l'immobilisme par le personnage. Acceptation dont la signification réduit à néant l'attente issue de Grange et, plus généralement, du monde envers Grange (« personne ne l'attendait plus »). Il y a là une confirmation de l'isolement du sujet et de sa solitude comme règle première de la quête²⁴¹. Il est alors possible de supposer qu'une nouvelle quête est amorcée, ou du moins que l'aspect guerrier, qui en constituait littéralement le principal objet, se voit relayé par une interrogation autonymique, quant à la valeur d'une caractérisation surréelle du monde par le langage.

À plusieurs reprises, le narrateur, par l'entremise de Grange, va percevoir que la nature environnante semble poser une question dont on ignore la teneur. Il en est ainsi de l'observation des lucioles et de leurs « clignotements rapides qui semblaient s'avertir et s'interroger ; c'était comme les atterrages d'une côte peuplée quand on vient du large par une nuit claire : on eût dit qu'une question était posée qu'il devenait urgent de comprendre, mais Grange ne la comprenait pas »²⁴². Le héros paraît être en décalage, non seulement avec l'idée de la guerre à venir, mais aussi avec une instance surnaturelle qui l'interrogerait sur sa présence en ce lieu. Par ailleurs, Gracq lui fournit l'intuition de la possibilité d'une communication sans aucunement lui donner les moyens d'y parvenir. Tantôt « Le monde ne semblait plus peuplé que de petites âmes mortes, légères, légères, pareilles aux langues de feu qui voltigent sur les marais ; les *questions* avaient pris fin, le jour s'éteignait tout à fait »²⁴³, tantôt « il se demandait pourquoi de seulement se tenir là lui paraissait si extraordinairement important. 'Qu'y a-t-il entre la guerre et moi ? songeait-il, et il se sentit sombrer un instant dans une

²⁴⁰ BF, p. 247.

²⁴¹ « La structure des romans est ironique, l'ennui et la solitude [...] constituant les éléments de base qui déterminent l'existence de la quête où se déguise l'interrogation, mode ironique par excellence ». DOUCHIN-SHALIEN, Andrée, « L'univers ludique gracquien ? », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 368.

²⁴² BF, p. 40.

²⁴³ BF, p. 216.

distraktion étrange. Ce n'est pas de cela qu'il est question »²⁴⁴. Bercé dans l'incompréhension la plus totale, Grange possède très peu des traits du héros traditionnel et sa seule arme semble être ce brin de conscience qui provoque son sens tremblé dans le grand théâtre du monde. De nombreuses pistes seraient susceptibles alors de s'ouvrir. Nous soulignons le point de vue d'Andrée Douchin-Shalien qui voit à ce propos une forme de jeu, un mélange d'ironie socratique, qui « provoque l'interrogation pour atteindre éventuellement la vérité » et d'ironie romantique, qui « détruit pour prouver l'illusion »²⁴⁵. Le concept de René Bourgeois, ici évoqué, précise encore qu'« au mouvement négatif-critique de l'ironie traditionnelle succède un mouvement positif-créeur qui double en quelque sorte le réel. [...] Pour l'ironiste romantique, le réel n'est pas 'ni ceci ni cela' ; il est 'ceci et cela' »²⁴⁶. Notre hypothèse se marie relativement bien avec cette idée d'une quête militaire vue sous l'angle de l'ironie socratique²⁴⁷ et d'une quête surréaliste chapeauté par l'ironie romantique. Par conséquent, il devient acceptable de se demander si la quête de Grange n'est pas simplement de découvrir sa question avant même d'y chercher une réponse. Gracq semble ici mettre en évidence, une fois de plus, l'incomplétude de son personnage, qui, par un principe d'identité, projette l'ombre et le doute sur son statut d'existant. La question est alors posée, à nous, lecteurs, de savoir si nous sommes capables d'une transcendance de la lecture en prenant conscience de celle accomplie par l'écriture.

L'étude de l'imaginaire de Grange, explicité à travers le récit, est d'une richesse complexe. Nous nous sommes d'abord astreints au thème de l'attente, car il nous a paru le plus apte à exprimer la courbe du texte, ce en quoi l'immobilisme de la guerre provoque un travail imaginatif chez le protagoniste. Les rêveries qui en découlent apparaissent alors comme des facteurs primordiaux d'une redéfinition de l'espace et du temps de l'œuvre. Qui plus est, le récit met en place un jeu de reflets entre Grange évoluant dans le théâtre de la guerre, et le lecteur

²⁴⁴ *BF*, p. 223.

²⁴⁵ BOURGEOIS, René, *L'ironie romantique*, Grenoble, Presses Universitaires, 1974, p. 31.

²⁴⁶ *Loc. cit.*

²⁴⁷ Grange manque le feu du combat, son initiation reste incomplète malgré l'explosion du blockhaus, qui apporte un souffle plutôt qu'un feu purificateur.

dans le texte. C'est pourquoi, presque conscient de la vacuité de sa nature de personnage, le héros s'engage dans une quête initiatique, qui n'est autre qu'une interrogation sur le pouvoir créateur du langage. Par répercussion, le lecteur adopte ce mouvement et en vient, lui aussi, à porter son regard sur son propre geste dans la relation qu'il crée avec le texte.

3. Réflexions sur le parcours du lecteur et « l'habitation » du texte

Dans l'idée d'une cohérence globale des moindres détails de l'œuvre, revendiquée par Gracq, nous en venons, à présent, à quelques réflexions sur la valeur autonymique du texte en tirant sur le fil apparent d'une hypothèse prescriptive de la lecture. Dans quelle mesure peut-on parler d'un parcours, d'un mouvement, d'une « habitation » du texte par le lecteur ? Si notre propos s'inspire des travaux d'Ingold et des théories aristotéliennes sur le *topos*, nous allons tenter de mettre en place cette notion d'« habitation » et d'établir sa validité dans *Un balcon en forêt*. Les réflexions qui suivent sont ainsi une proposition d'explication de cette métaphore, dans le sens où l'individu ne s'approprie pas seulement les murs d'un foyer, mais également l'espace délimité par eux. De même le lecteur prend possession de l'objet livre mais ne le fait vivre que par la présence qu'il y apporte. Nous avons donc choisi, pour préciser les modalités de ce phénomène, de nous arrêter sur deux extrêmes quantitatifs, le syntagme et le texte dans son ensemble. Le premier permet ainsi d'aborder avec minutie le 'plus petit mouvement de sens' dans la singularité d'une figure reconnue, la métaphore. Le second voudrait mettre en valeur la supposition du lecteur idéal gracquien, par la description de sa nature et de ses interrogations, telles que Grange les ressent ou, plutôt, les induit. Ceci nous permettrait d'avancer l'hypothèse que le texte prescrit sa propre lecture et que la vitalité textuelle est autant affaire de souffle que d'un tracé, d'un échange entre la matière inerte et celui qui l'anime.

3.1 Un fonctionnement dynamique de l'image

La lecture est une action qui se caractérise par sa mobilité, dans sa mise en œuvre d'une part, et par sa capacité à ne jamais s'enliser dans une place unique et déterminée d'autre part. Les réflexions de Grange diffusent continuellement ce principe, qui débute au niveau du mot, par la polysémie, mais que nous avons choisi d'analyser microstructurellement par la métaphore. En effet, pour peu que

celle-ci soit novatrice, elle offre un schéma de pensée toujours surprenant par la qualité de son motif et le travail qu'elle inspire au lecteur entre ses deux termes. Notre objectif est donc de montrer que l'identité du mot, par des contraintes spatiales et temporelles, semble expulsée de sa place initiale vers un sens construit. À cet égard, nous évoquerons le personnage de Mona comme une allégorie de l'image poétique, et le regard de Grange, représentatif de la notion d'écart et de sa tentative de réduction.

3.1.1 Mona, une incarnation de l'image poétique

Un balcon en forêt est marqué, comme nous l'avons vu, par une écriture qui met au premier plan une description narrativisée fonctionnant sur la fusion des perceptions réalistes du héros et de son imaginaire. Ces synesthésies constituent un sous-type des figures analogiques que sont la métaphore et la comparaison dont le texte regorge. Nous nous attarderons maintenant à démontrer comment, dans une lecture autonymique de l'œuvre, Mona incarne le paradigme de l'image poétique gracquienne, par son rôle de guide vis-à-vis de Grange, par le mouvement qui la caractérise dans une expression polymorphe de son identité.

Le personnage de Mona est central dans la quête initiatique et magique de Grange puisqu'il est accompli et fournit une direction, un modèle, que le héros va suivre puis abandonner. Leur rencontre dans la forêt, où s'instaure un jeu de poursuite, scelle le rôle qu'ils joueront dans le récit, « elle se retournait à demi et semblait jeter sous le capuchon de sa pèlerine un coup d'œil en arrière, comme pour mesurer de combien Grange s'était rapproché [...]. Il commença à ralentir le pas, malgré l'averse, il ne voulait pas la rejoindre trop vite [...] »²⁴⁸. Elle acquiert dès cet instant, pour Grange et le lecteur, un caractère mystérieux dû au retardement de son dévoilement, dans une évocation picturale qui rappelle le profil perdu. De surcroît, elle se voit dotée d'un statut de guide du fait de sa position en tête et de son bon vouloir à être rattrapée. L'imaginaire de Grange, déjà développé dans le récit avant cette rencontre, cristallise l'environnement forestier et l'individu dans une vision merveilleuse dont il ne se détachera plus. Mona devient, à l'opposé du réalisme guerrier, la quintessence de la séduction, étymologiquement elle le détourne de son chemin, elle est l'enchanteresse, dont

²⁴⁸ BF, p. 53.

« il n'était pas loin de croire qu'elle détenait le secret de certaines pratiques à moitié magiques de la vie sauvage »²⁴⁹. Considérant ce schéma et la notion d'image, qui, « *stricto sensu*, pourrait être définie sommairement comme le rapprochement, fondé ou arbitraire, de deux réalités »²⁵⁰, il est alors possible d'établir une analogie du placement et du mouvement des deux personnages comme d'une figure analogique dans une phrase, où Grange serait le comparant, le sens propre, initialement une incarnation de la réalité militaire, et Mona le sens figuré d'une réalité merveilleuse. Cette métaphore autonymique peut être filée avec l'épisode, chargé de symbolisme, où Grange et Mona faisant de la luge, cette dernière attrape les mains de l'aspirant, et, nouvelle maîtresse du pouvoir d'orientation, les fait culbuter dans la neige. Elle est alors qualifiée de « légère et lourde, comme ces enfants-fées qu'on charge dans le gué »²⁵¹ et devient une image d'un sens, toujours sujet à caution, qui se crée dans le passage de l'écart²⁵², ici représenté par l'eau.

La comparaison et la métaphore sont généralement envisagées comme un mouvement du sens par de nombreux théoriciens. Nous retiendrons deux tendances, celle de l'identification et celle du contexte, qui mettent en avant leur pouvoir cinétique. La première remonte à Aristote et s'appuie sur la perception d'une ressemblance entre deux termes. Ullmann dit ainsi que « la métaphore est en dernière analyse une comparaison en raccourci. Plutôt que de constater explicitement des analogies, on les comprime dans une image qui a l'air d'une identification »²⁵³. Ce type associe très souvent l'emploi d'un verbe d'état afin de souligner la transformation profonde d'une nature en une autre : « Elle était spontanée, mais elle n'était pas limpide : c'était les eaux printanières, toutes pleines de terre et de feuilles »²⁵⁴. La description du caractère de Mona se déroule, dans cet exemple, en trois temps, gradués, dont on peut dire que les deux derniers seulement font intervenir un sens figuré. La mention du pronom indéfini neutre, précédé des deux points, explicite la transformation identitaire du sujet humain en

²⁴⁹ À ce titre, Gilles Ernst précise que « La femme gracquienne rachète et rédime la prétendue faute de la compagne d'Adam. Porteuse d'un *don* et non plus d'une marque d'infamie, elle se sacrifie pour les hommes avant de retrouver ses vertus de démons, de farfadet, d'image mentale ». ERNST, Gilles, « *Fines transcendamus* ou la mort dans les romans de M. Julien Gracq », *Actes du colloque d'Angers*, *op. cit.*, p. 331.

²⁵⁰ FAVRE, Yves-Alain, « L'image dans les poèmes en prose de Gracq », *Actes du colloque d'Angers*,

op. cit., citation d'Albert Thibaudet, p. 177.

²⁵¹ *BF*, p. 119.

²⁵² Nous reviendrons sur cette notion en 3.1.2.

²⁵³ ULLMANN, Stephen, *Précis de sémantique française* (1952), Berne, A. Francke, 1965, p. 277.

²⁵⁴ *BF*, p. 61.

une « sorte de constellation élémentale »²⁵⁵ d'eau et de terre. Par ailleurs, si Gracq privilégie le verbe 'être', le mot-copule 'de' lui sert également d'outil de comparaison fréquent, bien que pour Yves-Alain Favre il n'entraîne qu'« une fausse détermination »²⁵⁶, une identification amoindrie qui n'altère cependant pas la portée poétique de l'expression: « Et elle se mit à rire de nouveau, de son rire de pluie fraîche »²⁵⁷.

Le théorème de la contextualisation ne considère pas, quant à lui, que le terme comparant va subir une transformation vers le comparé, mais plutôt que les deux éléments, simultanément actifs au sein de l'expression, produisent une signification qui serait « la résultante de leur interaction [...] ». Il ne s'agit plus d'un simple déplacement des mots, mais d'un commerce entre pensées, c'est-à-dire d'une transaction entre contextes »²⁵⁸. Dans cette hypothèse, le rire et la pluie, de l'exemple précédent, gardent leurs valeurs connotatives pour une combinaison d'ensemble qui ne dépend que du lecteur. Si la métaphore altère « la fonction d'identité sémantique »²⁵⁹ du mot, sa dénotation, la théorie contextuelle semble la préserver et ne jouer que sur un plan associatif. Pour en revenir à la valeur autonymique du couple Grange-Mona, cette distinction devient visible lorsque le narrateur fait état de la fascination qu'elle exerce sur lui : « De seulement marcher à côté d'elle était si purement plaisant qu'il n'osait l'interroger : il avait peur de rompre le charme »²⁶⁰. La juxtaposition des personnes, « à côté d'elle », et le silence du protagoniste montrent la fragilité ressentie par le premier terme de la comparaison, placé dans une position ambiguë, celle de l'événement métaphorique. De même, « Á chaque réplique, à chaque mouvement des épaules et de la tête, l'idée qu'il se faisait d'elle *sautait* incroyablement »²⁶¹ souligne le caractère instable, dynamique, évoluant, des liens entre les deux termes de la figure. Enfin, l'idée gracquienne de l'analogie, entre identification et contextualisation, se résume parfaitement par cette phrase :

[...] il commençait à comprendre ce que Varin avait deviné à sa manière, ce que sans le savoir elle était venue démuseler dans sa vie : ce besoin de

²⁵⁵ FABRE-LUCE, Anne, « La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », *Actes du colloque d'Angers, op. cit.*, p. 414.

²⁵⁶ FAVRE, Yves-Alain, « L'image dans les poèmes en prose de Gracq », *ibid.*, p. 177.

²⁵⁷ *BF*, p. 55.

²⁵⁸ RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975, p. 105.

²⁵⁹ RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive, ibid.*, p. 9.

²⁶⁰ *BF*, p. 56.

²⁶¹ *BF*, p. 57.

faire sauter une à une les amarres, ce sentiment de délestage et de légèreté profonde qui lui faisait bondir le cœur et qui était celui du *lâchez tout*²⁶².

À ce titre en effet, Grange a appris de Mona, paradoxalement, le rajout d'une capacité à se soustraire du réel, comme à fuir les bases de sa dénotation militaire pour l'illusion d'une naissance poétique pure, celle d'un personnage seulement connotatif et conscient de son statut réflexif. L'image de Mona ne le prépare cependant pas à ce dernier échec, où, juste avant son sommeil final, il ne se reconnaît plus dans le miroir.

3.1.2 La notion d'écart

L'écart est « une métaphore spatiale »²⁶³ qui désigne généralement l'espace sémantique vide entre les deux termes d'une analogie et que le lecteur comble par la cohérence de sa compréhension, entre intelligence et sensibilité. Néanmoins, d'un point de vue physique, nous disposons des mêmes espaces entre tous les mots du texte, et ces écarts-là ne sont pas tant différents de ceux spécifiés par l'analogie, métaphoriquement moins étendus, physiquement linéaires et non plus spatiaux. Notre conception de l'espace sera à présent celle de Marie-Annick Gervais-Zaninger, similaire à celle d'Ingold, qui diffère du langage courant où l'on ne distingue qu'intuitivement les espaces délimités et occupés. La notion de *lieu* est ainsi mise en avant, comme une « portion déterminée de l'espace », le *site*, comme un lieu particularisé par « la présence active d'un sujet humain [...] (où ce sujet se *situe*, et qu'il *habite*) »²⁶⁴. Le temps de ce développement, les espaces entre les morphèmes d'un livre fermé seront donc des lieux, ceux d'un texte subissant l'acte de lecture, des sites, habités dynamiquement par le regard du lecteur²⁶⁵. L'analyse du regard de Grange, sur le monde et sur lui-même, est par conséquent décisive quant à sa manière d'habiter l'espace imaginaire du lecteur, et d'un point de vue autonymique, puisque le récit est une forme d'interrogation sur le pouvoir du langage poétique, l'analyse de ce regard va nous renseigner sur sa capacité à réduire l'écart, à habiter le site de la métaphore.

²⁶² *BF*, p. 211.

²⁶³ RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 184.

²⁶⁴ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île*, *op. cit.*, p. 62.

²⁶⁵ À ce titre, morphèmes et espaces deviennent des types de site, différenciés par leur identité sémantique et par le contexte. Cette sous partie fait écho à 1.3.2 et à 3.1.1.

Dès leur première rencontre, et selon un schéma stéréotypé, la vue devient le sens prédominant puisqu'elle permet la création d'un lien qui est déjà une forme de réduction de la distance, de l'écart. Elle est cependant empêchée par la pluie qui impose son voile de mystère et rend la silhouette « à demi-fondue »²⁶⁶ partiellement inaccessible. Il y a là un des traits caractéristique du héros qui ne cesse d'être, comme souvent chez Gracq, « un sujet qui observe, contemple, épie, scrute avec la volonté de voir au loin ou derrière les apparences, d'écarter les rideaux et les voiles, de pénétrer par le regard à l'intérieur d'un lieu [...] »²⁶⁷. Une fois les deux personnages en présence, la vue est reléguée sur un plan secondaire, du moins au même titre que les autres sens, et le récit se poursuit alors à partir d'une globalisation sensitive. Au cours du récit, la mention du regard attentiste de Grange va ainsi se produire sur les périodes où Mona est éloignée ou absente :

[...] la possibilité n'était jamais tout à fait perdue de vue que d'un instant à l'autre elle fût là : [...] il lui semblait que les temps morts avaient disparu de sa vie. Même l'absence d'elle lui était légère : il avançait dans chacune de ses journées comme dans ces avenues éventées des plages qui sont plus vivantes que les autres, parce qu'à chaque tournant malgré soi on lève la tête, pour voir si le bout de la perspective ne ramènera pas encore une fois la mer²⁶⁸.

Il en résulte que la pulsion scopique est liée à une forme d'espérance, celle d'un geste mental de rapprochement et de fusion, qui disparaît et renaît au même rythme que la jonction-séparation du couple. La comparaison ci-dessus – « comme dans ces avenues éventées... » – souligne l'analogie entre Mona et la mer par le motif d'un espace idéal, sans limite, celui de l'infini des possibilités²⁶⁹. Cette figure n'est pas sans rappeler le symbole de l'*ouroboros*, un serpent qui se mord la queue, dont la signification est duelle : fertile dans le sens d'une renaissance perpétuelle, où cette pluralité de la forme figurée de Mona est synonyme d'une poétique surréaliste ; mais aussi stérile, dans le sens d'un cercle vicieux, puisque Grange croyant parcourir le site qui le sépare d'elle, ne trouve que l'espace marin au lieu d'une limite et se perd dans une recherche du sens de la vacuité. Ingold dit à ce propos, dans une métaphore presque similaire, qu'« Aller d'étape en étape [dans le flux oratoire], c'est un peu comme, en tournant à un coin

²⁶⁶ *BF*, p. 52.

²⁶⁷ *BF*, p. 93.

²⁶⁸ *BF*, p. 90.

²⁶⁹ Voir citation en 1.2.2.

de rue, découvrir chaque fois un nouvel horizon »²⁷⁰. S'il est vrai que la démarche du lecteur est celle d'une réorientation perpétuelle de ses projections au fil de son avancée, il faut préciser que celles-ci *remplissent* l'horizon, de lecture, et que les connotations d'immensité et de vide qui l'accompagnent ne prennent sens que par le rapprochement ou l'éloignement de spéculations dans cet espace. Cette recherche du lecteur, par les yeux de Grange, est à cet égard une activité herméneutique que Ricœur nomme 'tension', signifiant « que jusqu'au bout l'œuvre [est] signe d'un signifié qui se dérobe »²⁷¹. Il faut par conséquent distinguer, à propos de la notion de regard, l'impulsion extériorisée de l'esprit, qui se concrétise par l'activisme d'un point de focalisation, et l'outil organique qui ne reste qu'un pur récepteur. La citation suivante décrit ce que voit Grange au moment où Mona prend les commandes de la luge, et explicite la dichotomie précédente :

[...] le soleil, la poussière de neige, les écueils traîtres des souches mouillées, la falaise proche des sapins noirs, tout s'engouffrait alors au fond des yeux de Grange dans le sillage d'un vent de foudre qui lui mordait les oreilles et semblait purger la terre de sa pesanteur²⁷².

L'aspirant subit la vitesse et l'ensemble des éléments descriptifs vient le submerger, annihilant d'une part l'extériorisation de sa pensée visuelle et d'autre part la conscience de l'existence de son corps. Nous supposons que le déplacement conjoint des deux personnages tend à les unifier, et Grange, vivant ainsi pleinement l'expérience que Mona lui propose, acquiert quelques instants ses facultés de réalisation poétique. L'écart avec la nature surréelle qu'il conçoit est alors réduit à néant, bien qu'il n'en ait pas conscience et qu'il laisse la pensée de la guerre le rattraper rapidement.

Par ailleurs les descriptions du regard de Grange en tant que militaire sont très majoritairement décevantes²⁷³. Elles montrent l'inaboutissement de la recherche visuelle et l'incapacité du héros à produire la coïncidence :

Dans le cercle de la lunette qui les rapprochait, le ciel blanc et vague, le vide de la route ensommeillée, l'immobilité des plus menues branchettes devenaient fascinantes : le gros œil rond avec les deux fins traits de rasoir

²⁷⁰ INGOLD, Tim, *Lines. A brief history*, London, Routledge, 2007, (trad. fr. *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles, 2011), p. 133.

²⁷¹ DEBREUILLE, Jean-Yves, « La poétique romanesque de Julien Gracq à partir du *Rivage de Syrtes* et d'*Un Balcon en Forêt* », *Actes du colloque international d'Angers, op. cit.*, p. 209.

²⁷² *BF*, p. 119.

²⁷³ La contemplation des feux de guerre à l'horizon, p. 195, fait exception.

de son œillère semblait s'ouvrir sur un autre monde, un monde silencieux et intimidant, baigné d'une lumière blanche, d'une évidence calme. – Stupide ! marmonnait-il – mais il regardait au bout de son bras sa main nerveuse²⁷⁴.

Le traitement de l'univers militaire est donc totalement antithétique de l'univers poétique incarné par Mona. Marqué par l'immobilisme et l'absence, il semble déshumanisé au point que Grange n'y trouve aucun point d'ancrage, dans l'idée d'un comparant, qui permette d'y tendre un lien de compréhension. S'il se retrouve alors si désorienté, c'est par l'impossibilité de répondre à cette métaphore existentielle de la guerre qui constitue pourtant la raison première de sa présence dans les Ardennes. En un sens, Grange ne parvient pas à réaliser « le procédé par lequel le locuteur réduit l'écart en changeant le sens de l'un des mots »²⁷⁵, puisqu'il est présenté comme totalement étranger à ce monde des armées, à son vocabulaire. Paradoxalement, l'espace que parcourt sa pensée visuelle peut finalement être qualifiée de *lieu*, du fait que la lunette du fusil empêche la particularisation et la projection de sa « présence active » sur le terrain observé.

Grange est, par conséquent, placé de façon ambiguë entre deux systèmes métaphoriques qu'il ne peut concilier. Si la séparation d'avec Mona semble marquer la victoire de son destin militaire, il n'en est en fait rien, puisque, intrinsèquement, il aspire à une forme de surréalité. Celle-ci ne pouvant se concrétiser dans le sentiment amoureux, elle se reporte sur l'environnement naturel auquel il prête des qualités anthropomorphiques selon le même principe d'identité étendue que nous avons précédemment abordé.

3.2 De la lecture comme cheminement

Si l'image de la lecture comme d'un voyage, du texte comme d'un itinéraire n'est pas neuve, Gracq la réactualise dans *Un balcon en forêt*. Nous apportons ici quelques réflexions inspirées de l'ouvrage de Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, qui éclaire la modernité de cette réactualisation. En ce sens, l'analogie du texte et de la carte sera notre première entrée, qui met l'accent sur le regard du sujet observant. De ceci nous dévierons vers les sensations

²⁷⁴ BF, p. 35.

²⁷⁵ RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 195.

déambulatoires de Grange, qui font écho au parcours qu’accomplit le lecteur dans un espace imaginaire. L’échange et la fusion de ces deux présences, guidées par le fil du texte, sera ainsi envisagée comme le facteur clé d’une vitalité de la lecture.

3.3.1 Cartographie textuelle

La carte géographique est un motif majeur de l’œuvre bien qu’elle n’apparaisse explicitement que très peu dans le texte. On y trouve cependant un écho au titre de l’ouvrage d’Yves Lacoste, *La géographie, ça sert d’abord à faire la guerre*. Or *Un balcon en forêt* lie profondément ces thèmes, par la description narrative des paysages observés par Grange et par sa préparation au combat à venir, à partir de documents qui représentent l’espace géographique. Nous nous proposons d’accomplir un rapport analogique semblable à celui d’Ingold qui rapproche les objets textuel et cartographié, en nous intéressant au point de vue du lecteur et à la façon dont le texte est montré comme un itinéraire narratif, qu’il doit parcourir sur la page-carte du livre, dans le territoire de son imaginaire.

Si le récit est marqué par l’immobilisme et l’attente d’une action, il faut néanmoins reconnaître que le personnage principal accomplit de nombreux déplacements qui sont l’occasion de descriptions en mouvement. Alternant véhicules et marches, elles définissent l’espace d’évolution du personnage, se focalisant tantôt sur des lieux, comme le village des Hautes Falizes, tantôt sur des voies de circulation, sentiers, chemins, routes, laies, etc. L’anthropologue Wagner, cité par Ingold, dit à ce propos que « la vie d’une personne est la somme de ses traces, de toutes les inscriptions de ses mouvements, quelque chose que l’on peut retracer sur le sol »²⁷⁶. De même, l’existence du personnage apparaît comme la totalité des écrits où il évolue par la description des sites qu’il habite et les passages qu’il effectue entre eux. À cet égard, il y a ressemblance et analogie entre la carte et le texte, dans la représentation d’un espace que la présence d’une vie, réelle ou fictionnelle, qualifie. L’étymologie du verbe « lire » est tout à fait pertinente alors, puisque le verbe latin *legere* signifie à la fois « ramasser, cueillir », mais encore « parcourir, suivre une piste » et par extension « recueillir par les oreilles et par les yeux »²⁷⁷. On observe ainsi une forme de mise en abyme

²⁷⁶ INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 112.

²⁷⁷ REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, et al., *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1498.

entre le lecteur et Grange qui « allait parfois jeter un coup d'œil sur la carte de Belgique épinglée à la tête de son lit – [...] mesurait quelques distances en se servant de l'échelle au coin de la carte et de sa lime à ongles »²⁷⁸. Tout comme lui, qui parcourt l'espace de la narration puis l'observe par l'intermédiaire de la carte, nous nous incarnons dans la lecture et parcourons l'espace qui se crée dans notre imaginaire :

les commentateurs du Moyen Âge comparaient parfois la lecture à un voyage, et la surface de la page à un paysage habité. De la même façon que voyager, c'est se souvenir du chemin, ou que raconter une histoire, c'était se souvenir de sa progression, lire, vu ainsi, consistait à retrouver son chemin dans le texte²⁷⁹.

On rappelle que cette analogie découle de la notion de *topos*, explicitée par Aristote comme un lieu commun, et qui fonde l'amalgame du sens et de la spatialisation. Le propre du *topos* étant d'être une structure reconnue, parce que répétée et définie par les passages des écrivains comme lieu d'élection de l'imaginaire. De ce point de vue, la répétition de la phrase « - Qu'est-ce que vous attendez donc ici, belle jeunesse ? Des cartes postales ? », aux pages 48 et 51, précédant les *topoi* de la rencontre amoureuse et du *locus amoenus* de la forêt, prend une nouvelle signification. Nous soulignons celle du clin d'œil autonymique et ironique de l'auteur, d'une part vers la tradition littéraire, d'autre part vers sa profession de géographe. L'objet « carte postale » devient par conséquent sur-connoté comme la matérialisation effective du *topos* et de son étymologie, tout en résonnant avec le mode descriptif de la narration. Jean-Louis Tissier précise, de façon analogue, que « Tout se passe comme si la fiction nous proposait la conquête d'un espace géographiquement idéal, c'est-à-dire cohérent dans la disposition de ses lieux et convaincant dans la description de ses paysages. [...] la description est géographiquement pertinente en ce sens qu'elle retient dans le paysage les éléments qui concourent à une même signification »²⁸⁰.

Néanmoins, que l'on s'appuie sur la carte géographique, la carte postale, la narration de l'aventure de Grange, cette cohérence n'appartient qu'à celui qui actualise la lecture. Le « paysage, doté d'un double sens géographique et pictural [...], lui aussi dépend de la subjectivité d'un regard : il se définit comme 'la partie

²⁷⁸ BF, p. 127.

²⁷⁹ INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 127.

²⁸⁰ TISSIER, Jean-Louis, « La carte et le paysage : des affinités géographiques », *Actes du colloque d'Angers*, op. cit., p. 101.

d'un pays que la nature présente à un observateur' »²⁸¹. Or la focalisation interne de la narration favorise la démonstration de ce principe. Ainsi, au moment où apparaît la première métaphore marine (« l'énorme conque des forêts »²⁸²), Grange se situe en surplomb de la vallée et découvre pour la première fois l'espace qui lui échoit :

La ville était faite de trois rue convexes qui suivaient le cintre du méandre et couraient étagées au-dessus de la Meuse à la manière des courbes de niveau ; entre la rue la plus basse et la rivière, un pâté de maisons avait sauté, laissant un carré vide que rayait sous le soleil oblique un stylet sec de cadran solaire : la place de l'Église. Le paysage tout entier lisible [...] : ces pays de l'Est sont nés pour la guerre, pensa Grange²⁸³.

La représentation plane du paysage évoque explicitement la carte et ses « courbes de niveau » qui ne sont qu'une figuration du relief. Grange devient, par ce biais, lecteur du site où il va vivre, et accède, par la dimension verticale de son regard, à un statut supérieur qui lui permet de porter un jugement sur la nature du lieu et du futur conflit. Il faut donc opposer la structure plane, de la carte et du texte, à la perpendicularité de la vue de l'observateur, qui en constitue la troisième dimension et la consacre en tant qu'espace métaphorique où l'imaginaire se développe²⁸⁴. Gracq commente ainsi cette notion de verticalité : « Je crois qu'ici se retrouve un très vieux pli de la sensibilité collective ; le sentiment qu'au fond c'est toujours le démon qui vous ravit sur la montagne. Celui qui regarde de très haut, invisible, commet une espèce de rapt défendu, il *possède* magiquement, indûment »²⁸⁵. Au vu de nos développements antérieurs, cette possession par le regard, qui s'apparente à la convoitise, satisfait pleinement Grange puisqu'elle lui permet paradoxalement de saisir la totalité du monde tout en étant écarté. Le texte, la carte, ou le paysage observé en plongée, trouvent à cet égard leur dénominateur commun. Tels des « phrases de réveil » surréalistes suscitant l'écriture, ils sont des amorces de rêveries, ils favorisent l'introspection dans l'imaginaire tout en

²⁸¹ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 62.

²⁸² *BF*, p. 17.

²⁸³ *BF*, p. 18.

²⁸⁴ Parallèlement, il pourrait être fertile, dans un développement plus long, de mettre en relation la sensation de chute libre, liée au rêve, et l'habitation du réel, liée aux déambulations sur la surface terrestre. Ainsi, page 93, « déjà vaguement pressentie, cette sensation finale de chute libre qui fauche le ventre dans les mauvais rêves » et page 146, « Il n'y avait que cette sensation bizarre de chute libre, cette nausée flottante qui devenait son vice, dont il ne lui parlait jamais, dont elle restait exclue, et qui était peut-être l'essentiel ».

²⁸⁵ GRACQ, Julien, *Préférences, op. cit.*, p. 64.

flattant l'un des premiers désirs humains, celui de l'élévation. La sensation représentative qui s'établit à leur contact, est, en ce sens, moins pragmatique que abstraictive : « Il ne s'agit plus de repérer des lieux, d'établir des itinéraires ou de programmer des missions, mais véritablement d'interroger des signes, d'imaginer »²⁸⁶. Pour le formuler différemment, si textes et cartes sont avant tout des formes projetées, elles ne fonctionnent, justement, que par la projection dans leurs cheminements d'un sujet qui les emprunte.

3.3.2 Marche et pensée

Les déplacements du protagoniste sont, nous l'avons dit auparavant, l'embrayeur principal des descriptions, par les perceptions et sensations qu'elles apportent, et de la narration d'événements, si minime soit elle. Or, dans la multitude des modes de circulation, la marche occupe une place prédominante. La représentation de ce mouvement dépasse la simple description physique pour devenir une caractérisation complète du héros et de son univers, laissant parfois filtrer la possibilité d'une interprétation sur l'emploi même de la langue écrite, et, par une analogie cinématique, sur l'acte de lecture.

Les descriptions ambulatoires centrées sur le personnage de Grange, ont un caractère péripatéticien puisqu'elles vont au-delà du constat visuel. Elles font progresser la narration²⁸⁷ et soulignent l'évolution du personnage dans la temporalité du récit. Ainsi, dès les premières pages, Grange « se définit d'emblée comme un personnage voyageur, en transit entre un lieu qu'il quitte et un autre [...] »²⁸⁸. À partir de ce constat, on peut différencier la marche rêveuse de la marche dirigée par l'expression des pensées qui les accompagne. Dans le premier cas, le rapport synesthésique est mis en évidence lorsque le personnage est décrit comme « march[ant] dans une sensation de bien-être physique sur laquelle venaient virer des pensées confuses »²⁸⁹. Le mouvement physique semble alors favoriser l'apparition d'une rêverie sans but, qui se synchronise avec le déplacement, et ravit la conscience des perceptions externes. Dans le second,

²⁸⁶ TISSIER, Jean-Louis, « La carte et le paysage : des affinités géographiques », *Actes du colloque international d'Angers, op. cit.*, p. 100.

²⁸⁷ Nous avons traité ce point dans la sous-partie concernant la description, en 1.3.

²⁸⁸ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 83.

²⁸⁹ BF, p. 39.

suisant Mona dans la forêt pour la première fois, et réalisant le jeu de séduction qui s'opère, « il n'[est] plus qu'un homme qui marche derrière une femme, tout entier sang remué et curiosité violente »²⁹⁰. Les pensées ne sont transcrites que plus en avant dans le passage, et laissent la priorité à l'expression d'une pulsion instinctive traduite par l'ellipse de tout qualificatif parasitaire. Gracq, d'après ses commentaires, accordait une grande importance à la marche, du fait de son métier de géographe, et le traduit ainsi de façon littéraire : « La description, c'est le monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemin, où déjà quelqu'un marche ou va marcher »²⁹¹. L'exemple suivant illustre ce point :

[...] l'horizon des bois se fonçait d'un cerne mauve. [...] il passait dans la lumière oblique une nuance de tristesse soucieuse. [...] une ombre bleue et froide coupait les murs des maisons à mi-hauteur ; [...] la neige devenait grise. [...] il sentait la journée basculer d'un coup au fond d'un puit noir, et une eau grise, froide, monter en lui dont il remuait le goût fade dans sa bouche. [...] il semblait à Grange que la terre même jaunissait d'un mauvais teint, que le temps la travaillait d'une fièvre lente : on marchait sur elle comme sur un cadavre qui commence à sentir²⁹².

Grange, en train de se déplacer, observe d'abord au loin la « lumière » et « l'horizon », puis, sur un plan plus rapproché, les constructions et la neige. Le regard descriptif semble donc se rapprocher de plus en plus de l'individu, en ayant mis en place l'environnement selon un système symbolique complexe de couleurs. En dernier lieu, il est fait mention du marcheur, d'une façon généralisante, par l'indéfini « on » qui permet ainsi une répercussion du personnage sur le lecteur. Contre une éventuelle valeur proleptique du passage, nous préférons considérer la notion de dérive, qui conditionne la description gracquienne, et qui ne saurait être disjointe d'une volonté de cohérence prônée par l'auteur²⁹³. Logiquement, il y a là d'autant plus un « impératif catégorique »²⁹⁴, – celui d'une orientation continue dans l'avancée du récit – que la marche et le caractère de Grange sont marqués par la désorientation la plus totale.

Effectivement, le personnage se complait dans l'attente puisque toute action est en lien avec la fatalité guerrière qui pèse sur la situation, et ne fait que

²⁹⁰ BF, p. 54.

²⁹¹ GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, pp. 14-15.

²⁹² BF, p. 121.

²⁹³ GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant, op. cit.*, p. 119 : « Tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe : impossible d'y faire pénétrer un élément qui peu ou prou ne le change, pas plus que dans une équation un chiffre, un signe algébrique ou un exposant superflu ».

²⁹⁴ GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île, op. cit.*, p. 120.

rendre plus présente l'inévitable invasion. La marche de Grange est donc vécue comme une dérive de son esprit, une errance, qui lui apporte le réconfort de l'isolement et du détachement au réel : « Au fil de ce layon zigzaguant, le sens de la direction se perdait très vite. Une sensation de bien-être qu'il reconnaissait envahissait l'esprit de Grange ; il se glissait chaque fois dans la nuit de la forêt comme dans une espèce de liberté »²⁹⁵. La désorientation devient par conséquent l'un des motifs structurants de son identité. Rappelons que selon Aporta, cité par Ingold, « L'acte de voyager avec un point de départ et un lieu d'arrivée joue un rôle dans la définition de l'identité du voyageur »²⁹⁶, or Grange, malgré son désir d'inertie, subit et participe à la course des événements. Les différentes marches qu'il accomplit cristallisent ce principe d'identité étendue : « il lui semblait qu'il marchait dans cette forêt insolite comme dans sa propre vie »²⁹⁷. De plus, si l'apparition de Mona n'est pas le facteur déclencheur, elle joue un rôle important dans cette thématique. L'auteur joue ainsi de l'italique, « Je t'ai séduit !... ajoutait-elle avec un petit air satisfait [...] »²⁹⁸, car, étymologiquement, elle participe aussi à détourner l'attention de Grange du chemin de ses obligations. À cet égard, on constate qu'il ne considère pas, par nature, la guerre comme une fin en soi, et lui subtilise la désorientation poétique et mystique de Mona. Son départ intervient au moment où le héros a acquis une forme de pure autonomie comme le montrent ces deux sensations déambulatoires, « il se sentait perdu, mais vraiment perdu, sorti de toutes les ornières : personne ne l'attendait plus, jamais – nulle part. Ce moment lui paraissait délicieux »²⁹⁹, et, « Ils marchaient vers la Meuse. Mais il n'était plus très important d'arriver à la Meuse. Il n'était plus très important d'arriver nulle part »³⁰⁰. La nature du protagoniste est donc intrinsèquement liée à sa façon de se déplacer et de ressentir l'environnement, tout comme pour le lecteur dans sa progression au fil du texte.

Nous faisons part à présent de quelques idées qui renforcent l'analogie de la marche et de la lecture. Si Ingold réfute l'idée d'une ressemblance entre l'écriture et la déambulation, l'acte de lecture semble être plus approprié à cette métaphore. Le livre est bel et bien composé d'un point de départ et d'arrivée, physiquement démarqués, d'un tracé discontinu mais sémantiquement cohérent,

²⁹⁵ BF, p. 159.

²⁹⁶ INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 107.

²⁹⁷ BF, p. 154.

²⁹⁸ BF, p. 67.

²⁹⁹ BF, p. 247.

³⁰⁰ BF, p. 240.

qui est une proposition de parcours. Comme le voyageur itinérant d'Ingold³⁰¹, qui se définit par la plénitude d'un trajet en opposition à la vacuité d'un transport d'un point A à un point B, le lecteur « doit subvenir à ses besoins matériels et se nourrir de perceptions en s'impliquant de manière active dans le territoire qui s'ouvre devant lui »³⁰². Jean-Yves Tadié précise dans le même élan, en accord avec le texte de Gracq, que :

L'effacement des personnages laisse à l'espace, au décor, urbains ou naturels, une place privilégiée [...]. Parce que récit, il échappe à la contemplation immobile, qui a de préférence sa place dans le poème – ou le tableau. Tout récit poétique, pour durer au sein de la Nature, doit se faire itinéraire³⁰³.

Le lecteur reste en quelque sorte fidèle à l'étymologie par le choix et la sélection des informations qui vont subjectiviser son interprétation, ayant partie liée à la mémoire et à la réorientation constante de l'horizon de lecture. Les éléments qui n'y trouvent pas leur place deviennent « pareils à ces menues épaves ininterprétables que rejette la mer sur une grève et où l'œil du promeneur s'attache machinalement »³⁰⁴. Suivant notre hypothèse d'une incarnation de l'essence poétique par Mona, le lecteur subit également la fascination de l'écrit : « De seulement marcher à côté d'elle était si purement plaisant qu'il n'osait l'interroger : il avait peur de rompre le charme »³⁰⁵. Mais c'est justement en réaction à ce dictat qu'il fonde la singularité de son regard et de sa compréhension. Que ce soit au niveau de l'ensemble de l'œuvre ou de la plus petite expression, on observe une lutte entre un sens acquis et sa réactualisation : « Comme il arrive, le sédentaire était devenu le serf du nomade : Hervouët avait mis sa griffe dans cette cire molle – où tout ce qui sortait de sa bouche se gravait comme parole d'évangile – en avait fait son porte – glaive, son rabatteur et son valet de chiens »³⁰⁶ ; le lecteur, dans son élaboration³⁰⁷ cinétique du sens, a la possibilité de voir ici le conflit entre l'identité sémantique et sédentaire des mots

³⁰¹ INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, op. cit., pp. 103 à 142.

³⁰² INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, ibid., p. 108.

³⁰³ TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, op. cit., pp. 7 à 9.

³⁰⁴ BF, p. 98.

³⁰⁵ BF, p. 56.

³⁰⁶ BF, p. 28.

³⁰⁷ RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 123 : « c'est en effet le lecteur qui *élabore* [...] ; il n'est peut-être pas de mots si incompatibles que quelque poète puisse jeter un pont entre eux ; le pouvoir de créer des significations contextuelles nouvelles paraît bien être illimité ; telles attributions apparemment 'insensées' peuvent faire sens dans quelque contexte inattendu ; l'homme qui parle n'a jamais fini d'épuiser la ressource connotative de ses mots », citation de Beardsley.

contre la nomadisation de la figuration. Ces quelques points, que l'on pourrait encore compléter par un travail sur les notions de rythme et d'impulsion, tendent à montrer la parenté des deux mouvements dans l'écriture gracquienne, et leur dialogue qui se noue au fil de l'œuvre.

3.3.3 Le sujet curseur

Nous avons précédemment abordé le statut du lecteur par son regard sur le texte, comme sur une carte, ce qui sous tendait une perception spatiale de l'imaginaire en un territoire dont la qualité ne serait jamais fixée. À partir de quoi la lecture a été envisagée comme une sensation cinétique, assimilable au parcours d'un voyageur itinérant. Dans la conclusion de ce moment, nous tentons d'éclaircir la manière dont le lecteur habite le texte par l'intermédiaire du personnage, et en quoi sa présence est synonyme d'une vitalité textuelle.

À l'instar des théories d'Ingold sur les lignes, Gracq emploie le motif du fil avec une cohérence qui laisse le champ libre à de nombreuses hypothèses. Notre présence, en tant que lecteur, se voit ainsi matérialisée, à travers les déambulations sensitives de Grange qui n'évolue que très rarement dans des milieux purement sauvages, et préfère la voie de circulation, comme un guide environnemental, sous quelque forme qu'elle soit. En ce sens, on progresse avec lui « Au fil de ce layon zigzaguant »³⁰⁸, on « se détach[e] et flott[e] au fil de la nuit légère »³⁰⁹, ou l'on observe encore Mona et « cette manière plus libre, plus légère, qu'elle [a] de glisser dans le fil de la route, comme une petite barque qui s'abandonne au vif du courant »³¹⁰. Ce procédé évoque explicitement l'astuce d'Ariane dans le labyrinthe de Dédale et dresse l'analogie du chemin comme d'un lien entre deux extrémités, deux états. Quiconque produit l'acte de lecture, se trouve aussitôt embarqué dans cet intervalle, au même titre que Grange traversant le récit, et nécessairement dépendant du fil de l'écriture. Mais cette forme d'« habitation » de l'espace du récit poétique, ou du texte, par le lecteur, est plus complexe que le simple suivi des lignes du texte, page après page, puisque cet espace imaginaire de la diégèse a la qualité d'un labyrinthe, et que le lecteur n'accède à sa totalité que par le subterfuge d'un déroulement temporel, d'un

³⁰⁸ *BF*, p. 159.

³⁰⁹ *BF*, p. 219.

³¹⁰ *BF*, p. 96.

enchevêtrement de traces et de passages. Parallèlement, Ingold parle de l'habitant comme de « quelqu'un qui, de l'intérieur, participe au monde en train de se faire et qui, en traçant un chemin de vie, contribue à son tissage et à son maillage »³¹¹. Cet ouvrage tissé représente métaphoriquement la signification du texte, toujours renouvelée par les lecteurs, à partir du patron immobile que constitue le livre fermé. De ce point de vue, Grange semble emmener le lecteur en promenade comme lors de cette excursion nocturne :

[...] rien ne les liait mieux que ces brèves conversations chuchotées, coupées de silence, ces longues écoutes de nuit lorsqu'ils patrouillaient ensemble, tâtant d'une main gantée dans l'obscurité comme une rampe le fil invisible du barbelé. C'était une ligne de vie qui les reliait, tendue seule au travers de la nuit pesante³¹².

La description du lien invisible, qui unit le protagoniste et le tiers, symbolise le paradoxe de la vitalité du texte par une chaîne connotative antithétique : le barbelé appelant métonymiquement la guerre puis la mort, alors que l'usage qui en est fait, est celui d'une ligne d'orientation, de contact et de vie. Cet usage, – si tant est que nous acceptions d'être ce tiers lecteur – Marielle Macé le décrit comme « un comportement »³¹³, une implication de notre manière d'exister, et non plus seulement de nos facultés d'analyse. Gracq, dans *Un balcon en forêt*, apporte une subtilité à cette notion de fil conducteur en lui prêtant parfois les caractéristiques d'une dérive. L'exemple suivant est, à ce titre, l'un des plus parlants : « Il y avait un charme trouble, puissant, à se vautrer dans ce bateau ivre qui avait jeté par-dessus bord son gouvernail, puis ses rames – le charme étrange du *fil de l'eau* »³¹⁴. La capacité d'action de Grange est ici totalement annihilée par la transformation et l'omnipotence de ce qui n'était qu'un lien, et qui se voit à présent maître de la locomotion du sujet. Cela souligne une fois encore la nature du personnage, telle que nous l'avons précédemment décrite, mais surtout, dans notre analogie avec l'acte de lecture, notre capacité à nous fondre temporairement, et parfois si complètement dans la trame de l'histoire que nous en perdons nos

³¹¹ BF, p. 114.

³¹² BF, p. 160.

³¹³ MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 15 : « Toute configuration littéraire indique ainsi quelque chose comme une piste à suivre, un phrasé dans l'existant. Pour saisir cette dynamique, il faut considérer la lecture comme une conduite, un comportement plutôt qu'un déchiffrement ».

³¹⁴ BF, p. 157.

propres perceptions extérieures et la conscience de notre geste physique de lecteur³¹⁵.

Cependant, quelle que soit l'intensité et la qualité de l'intégration du lecteur, la signification ne prend naissance que par le cheminement des lignes, par la présence d'un sujet qui les anime. Cette vitalité, amorcée par le regard (ou par la main dans le cas de l'écriture Braille) peut être entendue comme une forme cursive, porteuse d'un pouvoir d'actualisation, d'une présence temporelle dans le sens d'une reconduction de l'énonciation au présent du lecteur. Gracq souligne notamment ce procédé par les synesthésies temporelles qui jonchent son récit poétique, et par la relative vacuité de son personnage principal, sa disponibilité identitaire³¹⁶ : « Il lui semblait que tout ce qu'il avait sous les yeux se liquéfiait, s'absentait, évacuait cauteleusement son apparence encore intact au fil de la rivière louche et huileuse, et désespérément, intarissablement, s'en allait – s'en allait »³¹⁷. L'incapacité de Grange à prendre conscience de la plénitude du monde naturel est ici mise en avant. Alors qu'il devrait être celui qui porte les indices de l'énonciation, il extériorise son absence à lui-même et perturbe la faculté première de son statut : être le guide, le sujet curseur d'un présent sur lequel le lecteur vient s'appuyer. Si la quête du personnage semble être une explication satisfaisante à ce sens tremblé, on peut aussi soutenir, avec les mots de Marielle Macé, qu'il y a défaut d'un « aspect à sa présence »³¹⁸. Le récit pose donc une question primordiale en interrogeant le statut du personnage et par répercussion celui du lecteur. Deux phrases sont pertinentes de ce point de vue, qui par métonymie ont une valeur réflexive sur l'objet livre :

³¹⁵ Il conviendrait d'enrichir ce propos d'une réflexion de Bergson sur la perception de l'espace : « imaginons une ligne droit, indéfinie,....un point matériel A qui se déplace. Si ce point prenait conscience de lui-même, il se sentirait changer, puisqu'il se meut : il apercevrait une succession ; mais cette succession revêtirait-elle pour lui la forme d'une ligne ? Oui, sans doute, à condition qu'il pût s'élever en quelque sorte au-dessus de la ligne qu'il parcourt et en apercevoir simultanément plusieurs point juxtaposés : mais par là même il formerait l'idée d'espace, et c'est dans l'espace qu'il verrait se dérouler les changements qu'il subit, non dans la pure durée ». De même, « Si notre point A n'a pas encore l'idée d'espace, la succession des états par lesquels il passe ne saurait revêtir pour lui la forme d'une ligne ; mais ses sensations s'ajouteront dynamiquement les unes aux autres, et s'organiseront entre elles comme font les notes successives d'une mélodie [...] », BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 76.

³¹⁶ « De même que celui-ci (Grange) nous apparaît comme un regard vide (dont la seule fonction est d'embellir l'espace) et comme une pensée creuse (au sens figuré et propre du terme), l'univers ambiant nous semble doté d'une différence à la fois proclamée et inexistante », HEYNDELS, Ralph, « Idéologie et signification dans un passage du Balcon en forêt de Julien Gracq. p. 210-211 », *Actes du colloque international d'Angers*, op. cit., p. 78.

³¹⁷ *BF*, p. 151.

³¹⁸ MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 17.

Ce bavardage de chambre de malade cernait un vide qui devenait presque fascinant : tout à coup une phrase mystérieusement allusive qui béait au bout d'un paragraphe donnait à penser qu'une double page avait dû être arrachée³¹⁹.

Jamais encore il n'avait, autant que dans cet hiver du Toit, senti sa vie battante et tiède, délivrée de ses attaches, isolée de son passé et de son avenir comme par les failles profondes qui séparent les pages d'un livre³²⁰.

L'assimilation du statut de personnage principal à celui de lecteur court-circuite, en quelque sorte, la hiérarchisation des instances énonciatrices. Il serait intéressant alors d'analyser les modifications pragmatiques de cette nouvelle distribution, relativement à chaque couple, que l'auteur, le narrateur, le lecteur physique forment avec le personnage-lecteur. Car celui-ci apparaît doté d'une lucidité omnisciente quant à son statut et à son incapacité à créer et à soutenir seul la vitalité textuelle. La phrase qui « bé[e] », la page « arrachée », la comparaison de la fragmentation du temps à l'intervalle (inversement matérialisé par les « failles ») d'un recto-verso, montrent que Grange, si conscient qu'il soit d'être le figurant d'un jeu de guerre, n'a pour autant pas le pouvoir d'être son propre lecteur, ni de faire naître la continuité, temporelle ou spatiale de son univers : l'isolement de « son passé et de son avenir » rend caduque la notion de présent, ainsi que son ambition et sa quête de présence. Ce raisonnement, *a contrario*, a part avec le geste maïeutique gracquien, celui de démontrer l'omnipotence du lecteur (physique) qui « colle à l'œuvre, vient combler de seconde en seconde la capacité exacte du moule d'air creusé par sa rapidité vorace, forme avec elle au vent égal des pages tournées ce bloc de vitesse huilée et sans défaillance [...] »³²¹. Le mouvement décrit par l'auteur a bien trait à une aspiration du lecteur par le texte qui en fait alors son site d'habitation. Or, la possibilité de cette présence est éphémère et intrinsèquement dynamique, comme l'« événement évanouissant »³²² selon la formule de Benveniste qui qualifie le cheminement du lecteur dans la phrase. Elle se rapproche finalement de celle du surfeur, « en équilibre vertigineux sur une planche à la crête d'une vague », et qui, porté par l'élan, cherche « à se maintenir coûte que coûte 'dans le fil' [...], à la suivre partout où la mène un dernier sursaut de vie [...] »³²³.

³¹⁹ BF, p. 91.

³²⁰ BF, p. 110.

³²¹ *La Littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950, p. 525.

³²² BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, volume II, 1974, p. 227.

³²³ GRACQ, Julien, *Œuvres complètes, op. cit.*, volume I, p. 485.

Conclusion

L'impulsion initiale de notre réflexion conduisait à analyser les spécificités du mouvement de lecture à partir d'*Un balcon en forêt*. Nous nous sommes, à cet effet, focalisés sur la représentation novatrice du temps et de l'espace, dans une œuvre revendiquée fortement, par son auteur, comme un récit poétique, désireux qu'il était d'échapper aux contraintes conceptuelles du roman. En effet, bien que le cadre historique soit parfaitement connu, la narration à la troisième personne, où le passé simple domine, fait pourtant sortir d'une écriture fondée sur les codes d'objectivité romanesque hérités de la tradition zolienne. Cette distance narrative, et cette tradition de froideur détachée, propres à la narration à la personne trois et à l'usage du passé simple sont ici totalement renouvelées et surtout, déplacées: le lecteur avance au rythme des perceptions de Grange. Qui plus est, la pensée rapportée du personnage étant marquée par de constantes synesthésies spatiales et temporelles, le déroulement de l'action s'en voit perturbé et le récit est relayé, contaminé par les descriptions dans un texte qui quitte le fil syntagmatique pour s'étoiler dans sa dimension paradigmatique. Ce premier élan, qui a conduit l'analyse, a ainsi permis l'étude du rôle de l'imaginaire dans le processus de création cinétique revendiquée par l'œuvre. L'attente des personnages provoquant une forme de suspension du temps, le récit se focalise sur un espace cristallisé par les rêveries et les ambitions transcendantes du protagoniste. Notre réflexion s'est achevée par des observations sur la façon dont le lecteur met en mouvement le texte, tant sur le plan microstructural, au moyen de la métaphore, que sur le plan de l'ensemble. En ce sens, le texte et le lecteur fusionnent dans un lien de vitalité, celui du regard, sans cesse actualisé par les espaces et les temps devenus ceux qu'il perçoit. Lien comparable à une ligne, que le lecteur fait vibrer de sa présence dans le texte, moins par incarnation ou projection sur un fil narratif que par un phénomène d'osmose spatiale, grâce à l'entremise d'un souffle qui prend sa place, pour « habiter » le texte au milieu de deux pensées.

Car l'un des aspects de l'œuvre est de faire démonstration d'une certaine vanité littéraire, par l'entremise d'un protagoniste naïf, curieux, mais surtout détonnant dans son univers. Pour autant, cette réflexion n'abandonne pas l'idée que la nature « en creux » du texte est fertile, puisqu'elle est une invitation à

l'enchantement, à la fascination, tout comme l'abyme nietzschéen qui paraît prendre conscience et regarder celui qui le sondait premièrement. Ce vide délimité par les mots attire une matière qui a part avec notre imaginaire, qui appelle un comportement constructif du lecteur, ne se cantonnant pas à l'appropriation d'un espace mais à une « habitation » dans le sens le plus vivant du terme.

Ce mode de présence, du lecteur dans le texte, pourrait être étudié dans un corpus de récits poétiques, marqués par le recours troublé aux formes codées du narratif, déplacées et transformées par des moyens figuraux et rythmiques propres à chacun. L'élargissement de l'analyse permettrait d'approfondir l'hypothèse que le texte de Gracq nous a permis d'élaborer, d'observer si un tel phénomène se poursuit ou s'actualise, selon la spécificité des écritures, et peut-être d'affiner les outils de cette première approche.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Julien Gracq

Au château d'Argol, Paris, José Corti, 1938

Un beau ténébreux, Paris, José Corti, 1945

Liberté grande, Paris, José Corti, 1946

André Breton : quelques aspects de l'écrivain, Paris, José Corti, 1948

Le Roi pêcheur, Paris, José Corti, 1948

La Littérature à l'estomac, Paris, José Corti, 1950

Le Rivage des Syrtes, Paris, José Corti, 1951

Penthésilée, traduction de l'œuvre de Kleist, Paris, José Corti, 1954

Un balcon en forêt, Paris, José Corti, 1958

Préférences, Paris, José Corti, 1961

Lettrines, Paris, José Corti, 1967

La Presqu'île, Paris, José Corti, 1970

Lettrines 2, Paris, José Corti, 1974

Les Eaux étroites, Paris, José Corti, 1976

En lisant, en écrivant, Paris, José Corti, 1980

La Forme d'une ville, Paris, José Corti, 1985

Autour des sept collines, Paris, José Corti, 1988

Carnets du grand chemin, Paris, José Corti, 1992

Entretiens, Paris, José Corti, 2002

Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989 (volume I),
1995 (volume II)

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Gracq

Actes du colloque international d'Angers (21, 22, 23 mai 1981) : Julien Gracq, visages d'une œuvre, réunis par Georges Cesbron, Angers, Presses de l'Université, 1981

- DEBREUILLE, Jean-Yves, « La poétique romanesque de Julien Gracq à partir du *Rivage de Syrtes* et d'*Un Balcon en Forêt* »
- DODILLE, N., « Figures et fonctions de la guerre dans *Un balcon en forêt* »
- DOUCHIN-SHALIEN, Andrée, « L'univers ludique gracquien ? »
- ERNST, Gilles, « *Fines transcendamus* ou la mort dans les romans de M. Julien Gracq »
- FABRE-LUCE, Anne, « La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels »
- FAVRE, Yves-Alain, « L'image dans les poèmes en prose de Gracq »
- GUICHARD, Gérard, « L'approche de certains 'centres' interdits, réflexions sur quelques aspects métaphysiques de l'œuvre de J. Gracq »
- GUIOMAR, Michel, « Rêverie et imagination, J. Gracq et G. Bachelard : Éléments d'un parallèle, d'une convergence ou d'une opposition »
- HEYNDELS, Ralph, « Idéologie et signification dans un passage du *Balcon en forêt* de Julien Gracq. P. 210-211 »
- MORIN, Anne, « Julien Gracq, le seuil ou la 'perversion' du mythe »

- ROUSSEAU, Laurence, « Le thème de l'eau dans *Le Rivage des Syrtes* »
- TISSIER, Jean-Louis, « La carte et le paysage : des affinités géographiques »
- VIERNE, Simone, « Le mythe du Graal et la quête du Sacré »
- WARIN, Claire-Liliane, HENRY, Alain, « La réversibilité du temps dans *Les eaux étroites* »

Cahiers de l'Herne, n°20, textes réunis par Jean-louis Leutrat, Paris, L'Herne, 1972

CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth, *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksiek, coll. « Bibliothèque du XXème siècle », 1984

GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, BIKIALO, Stéphane, *Julien Gracq : Un balcon en forêt La Presqu'île*, Neuilly, Atlante, Coll. « Clefs concours - Lettres XX^{ème} siècle », 2007

MAROT, Patrick, *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris-Caen, Lettres Modernes, Minard, 1999

POITEVIN, Jean-Louis, *Julien Gracq*, Marval, coll. « Lieux de l'écrit », 1990

Textes divers cités

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éd. du Seuil, 1970

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. DARIA Olivier, Paris, Gallimard, 1978

BEARDSLEY, Monroe C., "The Metaphorical Twist", *Philosophy and Phenomenological Research*, 22 mars 1962

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, volume II, 1974
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Quadrige / PUF, 1927
- BORDAS, Eric, *Les chemins de la métaphore*, Paris, Presses universitaires de France, 2003
- CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Éd. de Minuit, 1972
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1981
- DÉOM Laurent, « Le roman initiatique : éléments d'analyse sémiologique et symbolique », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 3 : Rite et littérature, 2005
- ÉCO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Avec la participation de RORTY Richard, CULLER Jonathan, BROOKE-ROSE Christine, Trad. COMETTI Jean-Pierre, Paris, Presses Universitaires de France, 1995
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves* (1900), Paris, Presses universitaires de France, 2005
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Éd. du Seuil, 1966
- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- INGOLD, Tim, *Lines. A brief history*, London, Routledge, 2007, (trad. fr. Une brève histoire des lignes, Paris, Zones Sensibles, 2011)
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976), Bruxelles, Mardaga, 1985
- JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique » (1960), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963
- JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990

JUNG, Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme, structure et fonctionnement de l'inconscient* (1943), Traduction et préfaces du Dr Roland Cahen, Paris, Petite Bibliothèque Payot, sixième éd., 1966

La ponctuation, Textes réunis et présentés par DÜRRENMATT Jacques, Poitiers, UFR Langues et Littératures : Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000

LACOSTE, Yves, *Paysages politiques*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche biblio essais », 1990

L'Espace et la lettre : écritures, typographies, Paris, Union générale d'éditions, 1977

MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011

RICHARDS, Ivor Amstrong, *The philosophy of Rhetoric* (1936), Oxford University Press, 1971

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000

– *La Métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* ; publié par BAILLY Charles et SÉCHEHAYE Albert; avec la collaboration de RIEDLINGER Albert; édition critique préparée par DE MAURO Tullio; postface de Calvet Louis-Jean, Paris, Payot, 1995

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978

ULLMANN, Stephen, *Précis de sémantique française* (1952), Berne, A. Francke, 1965

Ouvrages usuels

BEAUZÉE, Nicolas, *Grammaire générale* (1767), 2 volumes, Paris, Fr. Fromman Verlag, Stuttgart-Bad, réédité en 1974

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan, coll. « Lettres 128 », 2001

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003

REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain, *et al.*, *Le Nouveau Petit Robert* (1993), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français* (1994), Paris, PUF, 2004