

LA VOIE DE SORTIE DU ROMAN :
LE PERSONNAGE DANS *UN BALCON EN FORÊT* DE JULIEN GRACQ

par

VÉRONIQUE SAMSON

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.
en langue et littérature françaises

Août 2011

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
REMERCIEMENTS	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE UN : LA SITUATION DU PERSONNAGE	19
Un « fil pourri ».....	22
La cage des réservistes	27
À l'échelle des fougères-aigles	32
La <i>traversée</i>	42
Conclusion : pour en finir avec l'attente	45
CHAPITRE DEUX : LE TRAVAIL DU PERSONNAGE	47
Un personnage sans curiosité	49
Mesures de la conscience	53
Fabriquer du vague : l'étrange imagination de l'aspirant	56
Un présent perpétuel	66
Conclusion : dépasser le « <i>transparent</i> »	69
CHAPITRE TROIS : LA PERMISSION DU PERSONNAGE.....	72
Un roman en voie de « désironisation ».....	74
La possibilité d'une échappée	80
Un sommeil équivoque	83
Tempérer l'euphorie : la disparition du personnage	87
Conclusion : les impératifs du personnage.....	90
CONCLUSION.....	93
BIBLIOGRAPHIE.....	103

RÉSUMÉ

Cette étude prend comme point de départ la mention générique de « récit » posée sur la couverture d'*Un balcon en forêt* par son auteur, Julien Gracq. Publié en 1958, ce livre peut être considéré comme le dernier roman de l'écrivain, qui s'est, par la suite, tourné vers la forme intime et fragmentaire du carnet. Il s'agira d'interroger la sortie du roman de Gracq en fonction de la crise qu'a connu le genre dans l'après-guerre, afin de voir comment celle-ci a été vécue par un romancier n'adhérant pas *a priori* au « soupçon » ambiant. Le premier chapitre de ce mémoire montrera les variations que subit l'attente gracquienne dans *Un balcon en forêt*, variations ayant pour conséquence de placer les personnages du récit dans une situation de liens brisés avec le monde extérieur. La réponse de l'aspirant Grange à cette condition existentielle sera présentée dans un deuxième chapitre. Le personnage, qui se distingue des autres par sa conscience de l'impossibilité de toute vie authentique dans le monde, se maintient dans la virtualité de l'action et refuse de donner suite aux mondes de rechange qu'il produit en imagination. Dans le troisième chapitre, nous verrons que le roman n'offre aucune résistance à ce travail de sape du personnage : en n'imposant pas à Grange une confrontation avec le monde, en lui ménageant un espace « habitable » à la maison forte où il est mobilisé, le roman se prive de son ironie constitutive et finit par s'affaïsser en lui-même. Au terme de cette étude, nous ferons valoir que l'impossibilité du roman a été révélée à Gracq *dans et par* l'expérience d'*Un balcon en forêt* : la « voie de sortie » du genre romanesque, suggérée par le personnage problématique de Grange, s'est finalement avérée être la seule voie concevable.

ABSTRACT

The starting point of this thesis is the genre indication of “récit”, placed on the cover of *Un balcon en forêt* by its author. Published in 1958, this book is most often considered as Julien Gracq’s last novel : thereafter, the novelist turned to more intimate and fragmented genres. The purpose of this thesis will be to question Gracq’s withdrawal from the novel in the post-war context. This will allow us to understand how a writer who did not, *a priori*, subscribe to the “age of suspicion” described by Nathalie Sarraute, still underwent a certain form of “crisis of the novel”. The first chapter of this study will present the particularities of the “gracquian” waiting in *Un balcon en forêt*. We will see that this waiting, unlike its manifestations in Gracq’s earlier novels, places the characters in a framework of broken relations with the outside world. The protagonist Grange’s response to this new existential situation will be the subject of our second chapter. Grange, who differs from the other characters by his awareness of the utter impossibility of an authentic life, refuses to act upon the many alternatives generated by his mind. In the third chapter, we will see that the novel offers no resistance to its character’s destructive work. By allowing Grange to avoid all confrontations with the social world and by providing him with a habitable space outside of it, the novel is bereaved of its constitutive irony and collapses onto itself. At the end of this thesis, we will revisit Gracq’s very own “crisis of the novel” to show that the impossibility of the genre was revealed to him through the experience of writing *Un balcon en forêt* : the way out of the novel, suggested in the character of Grange, turned out to be the only possible way for Gracq.

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, qui, par leur soutien financier, ont permis la réalisation de ce travail.

Toute ma reconnaissance va ensuite à Isabelle Daunais, pour sa disponibilité, son ouverture à la discussion, et la rigueur de ses remarques. Qu'elle soit assurée du plaisir que j'ai eu à travailler sous sa gouverne et à côtoyer une pensée du roman aussi vaste et inspirante.

Je remercie Michel Biron et François Ricard, qui ont tous deux façonné mon parcours par leurs conseils et par les diverses opportunités de travail qu'ils ont eu la générosité de m'offrir.

Merci à Mathieu Bélisle pour la découverte de Gracq et surtout pour sa grande passion pour la littérature, qu'il sait si bien transmettre.

J'aimerais également témoigner de toute ma gratitude envers mes parents, Claude et Sylvie, et ma sœur, Marie-Odile, pour leur appui inestimable et leur présence constante.

Enfin, je salue mes vaillants compagnons de route : Xavier, pour sa patience infinie, Gabrielle et Isabelle.

INTRODUCTION

En 1958, lorsqu'il fait publier *Un balcon en forêt* avec la mention de « récit » sur la couverture, Julien Gracq effectue un premier pas hors du roman. Quelques années plus tard, au cours d'un entretien, sommé de se justifier sur l'abandon d'un genre qui a véritablement dominé la première moitié de son parcours littéraire, d'*Au château d'Argol* (1938) au *Rivage des Syrtes* (1951)¹, Gracq tente une réponse : chez lui, l'écriture romanesque ne se ferait pas sans une immense dépense de soi, de son fonds intime d'images et de souvenirs, qui finit par l'assécher. « En écrivant des romans, on s'appauvrit. Alors – pour moi en tout cas – il ne faut pas s'y mettre à la légère, il faut vraiment en avoir très envie. Je sais que je n'en ai guère à écrire.² » Plus encore, Gracq exclut la possibilité de revenir au genre romanesque et se tourne vers des formes non fictionnelles, généralement plus fragmentaires, avec l'exception du recueil de nouvelles *La Presqu'île* qui paraît l'année même de cet entretien, en 1970.

Il est possible, en ce sens, de soutenir avec Patrick Marot que l'œuvre gracquienne s'articule autour de deux « massifs cohérents³ » successifs, le premier étant constitué par les fictions romanesques et le second par les textes discursifs. C'est ce singulier revirement et surtout cet adieu au roman, pour

¹ Chez Gracq, « [l]es romans précèdent et surplombent; eux seuls valaient que l'on coure le risque de devenir écrivain », écrit Michel Murat. Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004, p. 53. Un coup d'œil à *En lisant en écrivant* ou aux *Lettrines* confirme que c'est le genre romanesque qui occupe le plus Gracq, comme lecteur et comme écrivain.

² « Entretien avec Jean-Louis de Rambures » [1970], dans Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 10.

³ Cette division fait consensus dans la critique gracquienne. Voir Patrick Marot, « Flottements d'état civil », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions de l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 5-9.

reprandre le titre d'un récent numéro de revue sur Gracq, que notre mémoire souhaite interroger dans l'œuvre même et plus particulièrement dans *Un balcon en forêt*, au-delà des explications offertes par l'écrivain.

Publié à la suite du *Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt* est longtemps resté « éclipsé » par son prédécesseur, « dont il passe pour une réécriture sur un mode réaliste et somme toute mineur⁴ », comme l'indique Michel Murat. Le Goncourt de 1951 constitue en effet le point focal de l'œuvre de Gracq : souvent considéré comme l'illustration la plus exemplaire de sa poétique romanesque, il a fini par aimanter vers lui tous les autres textes narratifs du premier « massif »⁵. Au cours des dernières années, cependant, les efforts se sont succédés afin d'extraire *Un balcon en forêt* de l'ombre portée par *Le Rivage des Syrtes* et de singulariser sa lecture⁶. Si la critique fait état de manière de plus en plus affirmée de la place particulière du récit de 1958 dans l'ensemble de l'œuvre, en en faisant une sorte de pivot à partir duquel l'écriture gracquienne aurait basculé d'une forme à l'autre, d'un « massif » à l'autre⁷, elle se risque très peu souvent à formuler une interprétation de cette sortie du roman. Plusieurs critiques se sont contentés de souligner un allègement de la fiction gracquienne, notant comme Bernhild Boie l'« économie de moyen⁸ » d'*Un balcon en forêt* par rapport aux dispositifs romanesques traditionnels : l'intrigue, le nombre et l'importance des personnages

⁴ Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 205. Voir aussi la section « Accueil de la critique » dans l'édition des *Œuvres complètes II* de Gracq dans la Bibliothèque de la Pléiade : « *Le Rivage des Syrtes* est sans conteste pour tous l'aune à laquelle on mesure *Un balcon en forêt*, et la critique paraît ainsi, d'un bout à l'autre, téléguidée par l'image d'une autre œuvre. La thématique générale des deux romans – provocation ou attente d'une guerre – rendait bien sûr la comparaison tentante. » Certains critiques, comme Pierre de Boisdeffre, iront jusqu'à affirmer qu'il s'agit d'une même histoire. Voir Bernhild Boie, « Notice pour *Un balcon en forêt* », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes II*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, 1995, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1298.

⁵ Michel Murat avance que *Le Rivage des Syrtes* se serait, selon Gracq, le plus approché du « type idéal du roman ». Voir Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 91.

⁶ Patrick Marot affirme que la critique n'a pris que très tard la mesure de la « rupture » instaurée par *Un balcon en forêt*. Voir Patrick Marot, « “*Fines transcendam*” : de la transgression à la frontière dans l'œuvre de Gracq », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions de l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, p. 192.

⁷ Nous pensons notamment aux deux numéros spéciaux de la *Revue des Lettres modernes* suivants : Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : “Un Balcon en forêt”, “La Presqu'île”*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007; et Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions de l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*.

⁸ Bernhild Boie, « Notice pour *Un balcon en forêt* », p. 1285.

dans le déploiement de cette intrigue, la variation des lieux, etc. Cette série d'observations, visant à justifier la mention de « récit », peut en quelque sorte se réduire à la distinction sommaire établie par Gracq entre ce genre et le roman : en quelques mots, le récit serait plus simple et présenterait un plus faible enchevêtrement de péripéties⁹.

Pour plusieurs critiques, la poétique d'*Un balcon en forêt* marque une rupture avec celle du *Rivage des Syrtes*. La lecture faite du récit plus tardif, puisqu'elle se fonde sur l'idée d'une « réorientation¹⁰ » du narratif gracquien, finit donc souvent par emprunter la voie négative : elle se rabat sur la pensée de Gracq et sur ses romans antérieurs, les utilisant comme repoussoirs, afin de voir ce que le récit aurait abandonné. Selon ces critiques, donc, *Un balcon en forêt* se délesterait d'une idée du roman élaborée par l'écrivain au fil de ses notes de lecture, que ce soit dans *Préférences*, *En lisant en écrivant* ou les *Lettrines*¹¹, après l'avoir pratiquée au début de sa carrière littéraire. C'est « l'abandon d'un certain romanesque¹² », écrit Marot, romanesque qui correspond tout d'abord au fonctionnement du roman en « *enceinte fermée*¹³ », c'est-à-dire en espace clos, où chaque élément posé résonne contre les autres et prend place dans un ensemble de relations et de correspondances.

Dans un grand roman, contrairement au monde imparfaitement cohérent du réel, rien ne reste *en marge* – la juxtaposition n'a de place nulle part, la connexion s'installe partout [...]. Comme un organisme, un roman vit d'échanges multipliés : c'est le propos d'un des personnages qui fait descendre le crépuscule et la fraîcheur d'une matinée qui rend soudain l'héroïne digne d'amour.¹⁴

⁹ Voir Julien Gracq [mars 1993], cité dans Maryse Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000, p. 192.

¹⁰ Patrick Marot, « Après le roman », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*, p. 5.

¹¹ Pour une présentation détaillée de l'art romanesque gracquien, voir Philippe Berthier, « En lisant en écrivant... la fiction », dans *Julien Gracq : critique d'un certain usage de la littérature*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 125-220.

¹² Patrick Marot, « *Un balcon en forêt, La Presqu'île*, un tournant dans l'écriture », dans Marianne Lorenzi (dir.), *Julien Gracq, les dernières fictions*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 21.

¹³ Julien Gracq, *Lettrines 2*, Paris, José Corti, 1974, p. 128.

¹⁴ *Id.*, *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967, p. 24.

À la connexion généralisée évoquée par Gracq dans cet extrait des *Lettrines* et appliquée par lui dans *Au château d'Argol*, *Un beau ténébreux* et *Le Rivage des Syrtes*, se substituerait à partir de 1958 une tout autre logique narrative, soit celle de la « juxtaposition¹⁵ », qu'évoque Gracq dans la citations ci-dessus pour mieux la récuser. C'est du moins ce que démontre Marot dans un article récent où il offre une lecture d'*Un balcon en forêt* et de *La Presqu'île* à la lumière des trois premiers romans de Gracq. Dans les deux dernières fictions, la contrainte narrative se serait relâchée, au profit d'une accumulation de moments étanches, qui rendrait inopérante l'idée de l'enceinte fermée.

Parce qu'il ne se passe rien, ou si peu, parce que les événements ne rythment guère le récit, parce qu'aucune intrigue ne le noue, chaque détail, loin de se fondre dans la chaîne logique qui viendrait le justifier et le rendre nécessaire, semble flotter, livré à sa troublante autonomie¹⁶,

résume Dominique Viart dans un article sur la poétique d'*Un balcon en forêt*. La logique de « juxtaposition » présente dans ce livre peut aussi être comprise comme une ouverture au réel, là où le roman est, selon Gracq, tenu de s'en affranchir : dans la fiction, tout doit être fictif, prescrit le romancier, et la tension interne d'une œuvre doit suffire à l'animer. Il n'est pas difficile de voir qu'*Un balcon en forêt* s'inspire d'une expérience de guerre vécue et fait place à des événements historiques objectifs et repérables, au contraire du *Rivage des Syrtes* par exemple : le récit de 1958 se caractérise par son hétérogénéité, autant au plan de la construction narrative qu'à celui de la référence à un en-dehors de la fiction¹⁷. Toujours selon Marot, *Un balcon en forêt* verrait disparaître, avec le réseau de relations et correspondances à l'intérieur de l'œuvre, la « trajectoire fatale¹⁸ » qui caractérisait les romans du premier « massif » : composés d'une succession d'événements majeurs, réglés par une causalité stricte, *Au château*

¹⁵ Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un Balcon en forêt", "La Presqu'île"*, p. 26.

¹⁶ Dominique Viart, « La Poétique des signes dans *Un balcon en forêt* », *Roman 20-50*, « *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* de Julien Gracq », no 16, décembre 1993, p. 18.

¹⁷ Au sujet de l'ancrage référentiel, voir Bernhild Boie, « Notice pour *Un balcon en forêt* ».

¹⁸ Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », p. 38.

d'Argol, *Un beau ténébreux* et *Le Rivage des Syrtes* étaient tout entiers tendus vers un inéluctable dénouement. En effet, Gracq dit dans *En lisant en écrivant* favoriser les « grands récits romanesques strictement réglés par la chronologie », qui seuls peuvent tirer parti de l'enchaînement inexorable de leurs épisodes et engendrer une « pression cumulative¹⁹ » chez le lecteur. *Un balcon en forêt* se serait aussi défait de cette progression dramatique caractéristique du romanesque gracquien : comme le soutient Marot, le récit de 1958 introduirait plutôt « une logique de distension – en une inversion pure et simple de celle de la tension croissante telle qu'on peut la constater dans les romans précédents, et telle que Gracq lui-même la commente.²⁰ »

À en croire Marot et les autres collaborateurs du numéro de la *Revue des Lettres modernes* sur les dernières fictions de Gracq (2007), la publication du « récit » en 1958 aurait entamé un renversement du roman de l'attente, entendu comme principale caractéristique des œuvres antérieures. L'attente de l'aspirant Grange dans la maison forte des Ardennes ne parviendrait plus à mettre sous tension les épisodes cloisonnés d'*Un balcon en forêt* et perdrait sa fonction de « ressort même de la fiction²¹ », comme le formule Michel Murat. *Un balcon en forêt* n'est donc plus cette « prolepse généralisée » que voyait Michel Collot dans le roman de l'attente gracquien, où chaque moment ne possède de sens « que tendu vers un avenir nécessaire [...] mais indéterminé²² ». Disparaît également, selon Murat, le « dynamisme herméneutique²³ » qui relançait et entretenait l'attente. Reprenant cette hypothèse, Marot pousse plus loin la démonstration et expose l'effritement de la « logique de conversion qui transforme au fur et à mesure que progresse le récit les éléments d'inertie [...] en “signes”²⁴ », logique qui prévalait jusqu'au *Rivage des Syrtes*. Bref, l'attente d'un événement, qui

¹⁹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 75-76.

²⁰ Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », p. 29.

²¹ Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 69.

²² Michel Collot, « Les Gueilleurs de l'horizon », dans Michel Murat (dir.), *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne : rencontres de Cerisy (24-29 août 1991)*, Paris, Lettres modernes, 1994, p. 122.

²³ Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 69.

²⁴ Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », p. 27.

rendait fortement interdépendants tous les éléments du roman, s’efface et emporte avec elle la tendance des éléments posés à se faire signes²⁵. Lorsqu’elle se penche sur l’attente toute particulière de Grange dans *Un balcon en forêt*, la critique se borne généralement à constater comme Marot la présence juxtaposée de deux « plans²⁶ » distincts dans le roman, soit celui de l’attente de l’événement et celui de l’expérience intérieure de Grange – ces deux plans ne convergeant pas dans le dénouement comme c’était le cas avec *Le Rivage des Syrtes*. Marot observe qu’*Un balcon en forêt* esquivé le dénouement spectaculaire propre aux premiers romans gracquien. L’irruption du conflit, à la fin de l’histoire de Grange, « se produit en creux d’un récit qui s’est constamment décentré par rapport à une telle linéarité événementielle.²⁷ » Il ajoute que cet événement qui doit combler l’attente – soit l’explosion qui vient secouer la maison forte – semble plutôt l’interrompre de l’extérieur. Ces conclusions rejoignent celles d’Élisabeth Cardonne-Arlyck, qui résume ainsi l’amenuisement de la logique de nécessité narrative dans *Un balcon en forêt* : « [a]ttente et événement ne sont plus enchâssés l’un dans l’autre, ils courent parallèles²⁸ ».

En somme, la critique constate comme le fait Marot qu’*Un balcon en forêt* élimine la projection vers le futur qui caractérisait les premiers romans de l’attente, pour favoriser les moments d’« expansion²⁹ » d’un présent de la conscience, les moments d’un rapport au monde plus immédiat. En effet, la critique résume parfois le cheminement de la fiction gracquienne, ou sa traversée

²⁵ Les schèmes d’approche de la vérité ou d’atteinte d’une plénitude dans l’attente, qui ont jusqu’à récemment dominé la critique des romans de Gracq, deviennent, avec cette critique d’*Un balcon en forêt*, désuets. Nous pensons surtout à l’ouvrage canonique de Marie Francis, dont la thèse est que la situation initiale du personnage gracquien est le manque, et que seule l’attente parvient à combler ce manque : « vacuité désagrégeante de l’être, en communication avec un manque dans le temps et un vide spatial, telle est la situation initiale du guetteur gracquien. Son attente procédera de “rien” à “quelque chose” ». Marie Francis, *Forme et signification de l’attente dans l’œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, A.G. Nizet, 1979, p. 29.

²⁶ Patrick Marot, « Un adieu à la fiction? », *Roman 20-50*, « *Un balcon en forêt* et *La Presqu’île* de Julien Gracq », no 16, décembre 1993, p. 145.

²⁷ *Id.*, *La Forme du passé : écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 23.

²⁸ Élisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 97.

²⁹ Voir Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu’île* », p. 30.

du premier « massif », comme un passage du « romanesque » au « poétique »³⁰. L'attente devient chez Grange, explique Marot, une « qualité propre du présent³¹ ». C'est ainsi que plusieurs critiques ont pu, avec Murat, faire d'*Un balcon en forêt* « le vrai roman de l'attente » de Gracq, pure exploration de ce phénomène – un roman animé par l'attente mais libéré du besoin de la combler. Mireille Noël va dans le même sens lorsqu'elle note que c'est ici « l'attente en soi qui compte³² ». Cette transformation de l'attente en rapport « poétique » au monde – c'est-à-dire l'attente comme expérience d'un moment clos plutôt que comme tension interne à « l'enceinte fermée » du roman – marque pour la critique un premier pas vers la pratique d'écriture plus intime et fragmentaire qui prévaut dans le second « massif »³³. Dans un autre article paru en 2008, Marot trace ainsi le parcours qui a mené Gracq de la forme des premiers romans à la celle des carnets :

Cette tendance dissipative de la veine lyrique dans l'écriture narrative, très discrète dans les trois premiers romans (au point de pouvoir jouer un rôle de pause rythmique avant une reprise de la tension dramatique [...]), s'est si fortement affirmée dans *Un balcon en forêt* qu'elle y devient en quelque sorte dominante, dévoyant la dynamique linéaire propre à la logique de la « pression cumulative » au profit d'une circulation de la lecture entre des moments lyriques largement autonomes³⁴.

Il apparaît en effet que la poétique des carnets puisse se comprendre comme un renversement de la logique de l'enceinte fermée et de la pression cumulative propre aux romans – renversement amorcé par *Un balcon en forêt* mais ici mené à son terme : c'est un lieu « où la contrainte et la clôture ne pèsent guère³⁵ »,

³⁰ Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », p. 30.

³¹ *Ibid.*, p. 38.

³² Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 211.

³³ Nous entendons par les « œuvres fragmentaires » ou les « carnets » les œuvres suivantes, dont Bernhild Boie nous apprend dans son édition des œuvres de Gracq dans la Bibliothèque de la Pléiade qu'ils ont pour particularité d'avoir été rédigés sur des cahiers, sans projet préalable : *Lettrines* (1967), *Lettrines 2* (1974), *Les Eaux étroites* (1976), *En lisant en écrivant* (1980), *La Forme d'une ville* (1985), *Autour des sept collines* (1988), *Carnets du grand chemin* (1992).

³⁴ Patrick Marot, « “*Fines transcendamus*” : de la transgression à la frontière dans l'œuvre de Gracq », p. 207.

³⁵ « Du point de l'écrivain, le carnet représente le lieu d'expression de tous les possibles, le lieu où l'indécision, c'est-à-dire l'absence de la nécessité de choisir, a libre cours, là où la contrainte et la clôture ne pèsent guère. [...] Envisagées par la négative, ces régions indécises représentent en quelque sorte ce à quoi le roman est soustrait, ce qui lui demeure résolument étranger. Au contraire du carnet, le roman représente en effet le lieu de la décision. Pour Gracq, l'écriture d'un

comme le formule Mathieu Bélisle dans un article où il compare Gracq romancier et Gracq carnettiste. En effet, les carnets donnent à lire des fragments qui ne se réfèrent qu'à eux-mêmes et se défont de la contrainte de la succession et de la connexion du roman. Sylvie Vignes-Mottet voit dans *Un balcon en forêt*, et plus encore dans *La Presqu'île*, « le renoncement à l'unité des grands ensembles romanesques et la tentation d'un détachement, d'une autonomisation » – ce qu'elle considère comme « un pas décisif en direction des “textes-îlots” auxquels Gracq se consacrera exclusivement par la suite.³⁶ » Pour la critique, *Un balcon en forêt* se situe donc généralement dans un virage poétique qui aboutira aux carnets, qui pousseront quant à eux jusqu'à la limite la logique de distension apparue dans le récit de 1958.

Si cette inscription d'*Un balcon en forêt* dans une lecture téléologique de l'œuvre gracquienne, rapidement présentée ici, semble convaincante, elle s'avère rapidement insuffisante en ce qu'elle peine à sortir de la simple description des formes adoptées par les divers textes. De plus, la lecture téléologique a comme conséquence de figer *Un balcon en forêt* dans la dénomination de « récit poétique », afin de mieux marquer sa position de pivot entre prose romanesque et fragments. Empruntée à Jean-Yves Tadié, la notion de « récit poétique » est définie comme un « phénomène de transition entre le roman et le poème³⁷ ». Comme l'a montré Dominique Combe, les emprunts au roman et à la poésie dans les récits étudiés par Tadié ne finissent pas par réaliser de véritable synthèse entre les deux genres, puisque la notion de « poétique » ne s'intègre dans aucun système générique et est, au final, réduite à une atmosphère particulière, une simple catégorie de « sensibilité artistique³⁸ » dans le style de l'écrivain. Le

roman impose la nécessité de choisir, c'est-à-dire l'obligation de discriminer les possibilités qui ne seront pas retenues, d'écarter de lui ce qui échappe à sa “logique propre”. Tandis que le carnet apparaît comme un espace d'accueil, le roman représente pour Gracq, et au contraire de ce qui est généralement admis, un art du renoncement. » Mathieu Bélisle, « Julien Gracq, entre carnets et romans », *Études françaises*, vol. XLIII, no 3, 2007, p. 29-30.

³⁶ Sylvie Vignes-Mottet, « Des “géographies imaginaires” à la “mythologie routière” dans l'écriture de Julien Gracq : écarts et échos », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions de l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, p. 54.

³⁷ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, collection « Tel », p. 7.

³⁸ Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 140.

recours au « récit poétique » finit donc par gommer la problématique des genres, que nous voulons placer au cœur de notre interrogation.

Puisque ce qui nous intéresse est avant tout le « pourquoi » de la sortie du roman de Gracq et non le « comment », il s'agit maintenant de nous tourner vers les timides tentatives d'interprétation qu'offre la critique à cet égard. Une première piste de réponse est suggérée par Bernhild Boie dans sa notice pour l'édition dans la « Bibliothèque de la Pléiade » de *La Route* – roman manifestement très semblable au *Rivage des Syrtes*, dont Gracq interrompt la rédaction au moment d'entamer celle d'*Un balcon en forêt*, mais aussi au moment où les carnets de notes prennent une plus grande place dans sa pratique d'écriture quotidienne³⁹. Une certaine crise du romanesque se serait cristallisée autour de ce livre avorté, dont Gracq dira plus tard en entretien qu'il lui a révélé « tout ce qu'il y a de douteux dans l'entreprise d'un roman.⁴⁰ » Pour Boie, « *Un balcon en forêt* se présenterait comme l'aboutissement “oblique” d'une entreprise qui a cherché d'abord sa solution dans d'autres directions⁴¹ », c'est-à-dire dans un projet de roman qui s'est fourvoyé dans une impasse. Boie accuse dans sa notice l'incompatibilité de deux temps utilisés dans la narration de *La Route*, le « futur ultérieur » et le « présent »⁴² : oscillant entre la narration linéaire et le journal intime fictif au cours de l'écriture, le romancier s'est trouvé coincé entre la logique du temps orienté, propre à ses premiers romans, et une logique de l'expansion du moment présent.

En mêlant l'accompli et l'inaccompli, en croisant librement souvenirs et incidents du présent, l'organisation du roman s'assouplit mais tend aussi à se fragmenter et à perdre de sa tension dramatique. On entrevoit peut-être ici l'un des écueils auxquels s'est heurté l'accomplissement de l'œuvre. [...] Autrement dit, en choisissant de raconter selon une composition éclatée une histoire close et

³⁹ La rédaction de *La Route* s'est vraisemblablement déroulée de 1954 à 1956, et celle d'*Un balcon en forêt* de 1956 à 1957. Voir Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* »; et Bernhild Boie, « Notice pour *Un balcon en forêt* », p. 1279-1282.

⁴⁰ Julien Gracq, « Entretien avec Jean Roudaut », dans *Entretiens*, p. 72.

⁴¹ Bernhild Boie, « Notice pour *Un balcon en forêt* », p. 1279. Pour Mireille Noël aussi, *La Route* représente un « premier pas effectif vers le renoncement au roman et au narratif ». Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 187.

⁴² Bernhild Boie, « Notice pour *La Route* », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes II*, p. 1402.

sans point de fuite, Gracq avait, semble-t-il, privé du même coup son roman de cette anticipation de l'avenir qui lui a toujours paru l'élément essentiel de la démarche romanesque.⁴³

L'abandon de *La Route*, et surtout la publication d'un fragment de vingt pages d'abord dans la revue *Le Nouveau Commerce* en 1963, puis dans le recueil *La Presqu'île* en 1970, vient doublement marquer la rupture avec l'ancien romanesque. Pour Marot, qui reprend l'hypothèse de Boie et tente de voir les conséquences de cette modification du narratif au sein même d'*Un balcon en forêt* et de *La Presqu'île*, le romanesque gracquien contient une « équivoque » et même une « aporie » intrinsèque, qui ne peut qu'aboutir aux contradictions repérables dans les deux dernières fictions⁴⁴. Le roman, chez Gracq, serait écartelé entre une certaine « tentation dramatique », comprise comme le ressort de l'attente d'un événement, et la « tentation extatique », entendue comme pure présence du héros au monde : Marot propose que « cette coprésence se soit progressivement révélée intenable pour l'écrivain.⁴⁵ » La tentation extatique, soumise dans les premières fictions à la trame dramatique de l'attente, aurait progressivement pris le dessus – permettant à ce que Marot nomme des « stases lyriques » de se détacher du fil narratif et de s'approprier une grande part des pages d'*Un balcon en forêt* et de *La Presqu'île*.

Une autre piste de réponse peut être trouvée chez Murat, qui avance dans *L'Enchanteur réticent* qu'Aldo, le héros du *Rivage des Syrtes* représente le dernier héros romanesque de Gracq et ne pouvait avoir de descendance. Il justifie cette déclaration tout à fait précoce dans la critique gracquienne en pointant du doigt une autre aporie sous-jacente au romanesque gracquien : l'exigence toute particulière de la thématique de l'attente, qui implique un perpétuel élan vers le futur, vers l'éventuel, vers le possible, bref vers l'inachevé, s'avère incompatible avec la nécessaire fin du récit. « [L]'événement proprement dit, écrit-il, apporte à la "poésie" un démenti insupportable, que le livre ne parvient pas à assumer [...] »

⁴³ Bernhild Boie, « Notice pour *La Route* », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes II*, p. 1402-1403.

⁴⁴ Voir Patrick Marot, « “*Fines transcendam*” : de la transgression à la frontière dans l'œuvre de Gracq », p. 194.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 205.

il ne découvre pas d'issue⁴⁶ ». L'hypothèse est reprise par Marot, lorsqu'il observe la difficulté avec laquelle Gracq caractérise l'événement qui vient combler l'attente du personnage en fin de récit – sa difficulté à clore, en somme. Une sorte de faille s'installerait « entre la revendication de l'autotélisme de la fiction et sa constante assignation à désigner un au-dehors d'elle-même⁴⁷ ». À y regarder de près, il faut en effet admettre que l'art du roman gracquien conduit à un certain paradoxe : d'un côté, le roman doit se faire enceinte fermée, mais, de l'autre, doit permettre une ouverture à l'imagination du lecteur et lui permettre de s'élancer au-delà de ce qui est posé dans le texte.

Une sorte de confusion semble se mettre en place entre la poétique romanesque *pratiquée* par Gracq et son art du roman *conceptualisé* ultérieurement à partir de ses lectures, la critique glissant d'un à l'autre sans velléité de distinction. Même Murat, comme nous l'avons vu, n'est pas à l'abri d'un tel glissement, lui qui écrit qu'il faut « contester, en tout état de cause, la “marginalité” de Gracq par rapport à la littérature de son temps. Cette idée reçue procède d'une image de lui-même que l'auteur a construite avec soin : [...] il maîtrise ainsi, dans une assez large mesure, la réception de son œuvre.⁴⁸ » Si le constat est émis en 1991, force est de constater que toute recherche sur Gracq se cautionne encore largement d'extraits de son œuvre critique. Les hypothèses proposées par Boie, Marot et Murat sont convaincantes d'un point de vue formel et génétique – mais la lecture faite d'*Un balcon en forêt* et l'interprétation donnée de la sortie du roman de Gracq restent *internes*, c'est-à-dire qu'elles ne se rapportent qu'à l'œuvre gracquienne dans sa clôture, sans ouvrir sur un contexte plus vaste d'histoire littéraire.

Comment, donc, lire *Un balcon en forêt* autrement? Une nouvelle approche s'impose afin de comprendre ce qui se noue dans l'écriture de Gracq au cours de la décennie des années cinquante avec ce livre – le seul pour lequel

⁴⁶ Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 55.

⁴⁷ Patrick Marot, « Un adieu à la fiction? », p. 147.

⁴⁸ Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 154.

l'auteur a exigé une telle précision générique⁴⁹. Si le romancier met en garde la critique littéraire contre les catégories étanches – « [I]es œuvres d'art, il est judicieux d'avoir l'œil sur leurs fréquentations, mais de laisser quelque peu flotter leur état-civil⁵⁰ », note-t-il dans *En lisant en écrivant* –, il semble prendre lui-même conscience, en apposant le mot « récit » sous le titre d'*Un balcon en forêt*, que la mention de « roman » ne va plus de soi. Cependant, il est peut-être tout aussi légitime de voir ce virage affirmé vers le récit comme le *reflet* de son époque. En effet, la mise à distance du roman n'est pas marginale en 1958 – il faut noter qu'*Un balcon en forêt* paraît deux ans après *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute et un an après l'apparition de la désignation de « Nouveau Roman » pour qualifier la production de certains écrivains publiant aux Éditions de Minuit⁵¹. Il ne s'agit pas de soutenir que Gracq a préféré la mention de « récit » à celle de « roman » à cause du soupçon pesant sur ce dernier chez ses contemporains – son aversion pour les néo-romanciers n'est pas à démontrer. Au contraire des Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et autres écrivains qui l'entourent, Gracq conserve une foi certaine envers le roman traditionnel, manifeste dans les carnets qu'il publie plusieurs années après *Un balcon en forêt* :

il restera que lire un roman, écrit-il, c'est *croire* d'une certaine manière à ce qu'il raconte, et cette créance le romancier ne l'obtient que s'il prêche d'exemple : rien ne peut remplacer cet élan – qui suppose une certaine ingénuité d'âme, je le veux bien, et même un certain refus de la lucidité – avec lequel un romancier s'ébroue dans l'espèce de terre promise qu'il se croit vocation de conquérir.⁵²

Pour Gracq, il faut *croire* et non *soupçonner* : c'est justement la trop grande conscience de leurs moyens que reproche l'écrivain aux tenants du Nouveau Roman. Toutefois, afin de bien faire la part des choses entre la position de principe de l'auteur d'*Un balcon en forêt* et sa position de fait, et du même coup

⁴⁹ Voir Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 35. Elle cite également Gracq en entretien avec Jean-René Huguenin : « c'est un récit, j'insiste là-dessus, et non un roman ».

⁵⁰ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, p. 174.

⁵¹ Nelly Wolf spécifie que le « Nouveau Roman » a pour « acte de naissance » un article d'Emile Henriot dans *Le Monde*, le 22 mai 1957, qui porte pour titre cette même expression. Celle-ci sera consacrée par le numéro de juillet 1958 de la revue *Esprit*, dédiée au groupe. Voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 27-30.

⁵² Julien Gracq, *Lettrines*, p. 79.

de prendre la véritable mesure de l'écart qui sépare Gracq de ses contemporains, il est nécessaire de tenir compte du moment précis de son renoncement au roman.

Il nous apparaît – et c'est là la thèse que nous tenterons de défendre au cours de ce mémoire – que la mention de « récit » apposée en 1958 est représentative d'un dialogue problématique qu'entretiennent une vaste majorité des écrivains de l'époque avec le genre romanesque, même si tous ne choisissent pas les voies contestataires du Nouveau Roman. Ce moment de tension que représente *Un balcon en forêt* dans le parcours de Gracq doit donc être compris comme une des formes empruntées par la « crise du roman » abondamment commentée à la fin des années cinquante. Le champ de ce mémoire sera donc, à première vue, plus restreint que les études sur la sortie du roman de l'écrivain citées plus haut, en ce qu'il portera uniquement sur *Un balcon en forêt* et tiendra à l'écart toute tentative de définir une évolution globale de son œuvre – tentative qui nous obligerait à lire cette sortie progressive du roman jusque dans les nouvelles de *La Presqu'île*. Cependant, notre approche permettra ultimement de situer le récit de 1958 dans un contexte beaucoup plus vaste que celui des deux « massifs » de l'œuvre gracquienne.

Nous choisissons *Un balcon en forêt* précisément pour son ambiguïté générique – appelé *récit*, mais généralement considéré comme *roman*⁵³ – qui le situe au seuil des deux genres, empruntant une « voie de sortie » du roman sans tout à fait rompre le dialogue avec celui-ci. Il s'agira donc d'explorer les « fréquentations » de ce livre qui pose pour la première fois dans l'œuvre gracquienne la question du genre et du rapport au romanesque. Il faudra, pour mener ce projet à terme, partir d'une conception du roman tout autre que celle qu'a proposée Gracq et qui a toujours cours dans la critique actuelle. En effet, comme il a été montré plus haut, cette conception du roman comme forme (dans

⁵³ Michel Murat note par exemple qu'*Un balcon en forêt* serait « le sommet de l'œuvre romanesque de Gracq ». Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 257. Bernhild Boie va dans le même sens, dans sa notice pour le roman dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade : *Un balcon en forêt* serait « plus romanesque » que *Le Rivage des Syrtes* et *La Presqu'île*. Bernhild Boie, « Notice pour *Un balcon en forêt* », p. 1296.

l'acception large du terme : comme mouvement, comme espace) contrarie toute tentative de comparaison avec d'autres romans de l'époque. Nous comprendrons plutôt le roman comme une façon de réfléchir sur un certain rapport de l'individu au monde – rapport qui s'incarnerait dans le *personnage*. C'est cette perspective que défend Isabelle Daunais dans sa présentation d'un numéro récent d'*Études françaises*, lorsqu'elle avance que « [p]artir du personnage romanesque et de ce qui le conditionne, de ce avec quoi et contre quoi il mène ses combats, c'est donc aussi définir le roman, non pas bien sûr comme genre ou comme forme (c'est bien là que le personnage risque de s'effacer), mais comme un espace de la pensée.⁵⁴ » Le personnage, donc, au lieu de simplement représenter un des nombreux matériaux romanesques avec lesquels le romancier doit composer – un élément de sa « logistique⁵⁵ », comme le formule Gracq, avec l'intrigue, le décor, etc. –, se présente plutôt comme un « outil⁵⁶ » tout désigné pour explorer l'existence humaine et ses nombreuses possibilités : le genre romanesque aurait ainsi comme particularité de pouvoir réfléchir, dans la durée d'une aventure individuelle, aux différents moyens d'*habiter le monde*. Thomas Pavel va dans le même sens lorsqu'il écrit que

[p]our saisir et apprécier le sens d'un roman, il ne suffit pas de considérer la technique littéraire utilisée par son auteur; l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, une *hypothèse substantielle* sur la nature et l'organisation du monde humain.⁵⁷

Le personnage ainsi conçu – contenant en lui une vision du monde, comme le dit à son tour Michel Zérafra⁵⁸ – s'avère donc être ce qui est propre au genre romanesque, ce qui le définit *de l'intérieur*.

⁵⁴ Isabelle Daunais, « Présentation », *Études françaises*, « Le personnage de roman », vol. XLI, no 1, 2005, p. 6.

⁵⁵ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, p. 114.

⁵⁶ Isabelle Daunais, « Présentation », p. 5.

⁵⁷ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, collection « NRF Essais », p. 46.

⁵⁸ « Le personnage est l'agent d'une interprétation du réel qui est celle du romancier. Il est le miroir promené devant une réalité qui doit parler d'elle-même au lecteur comme elle parle à l'écrivain, celui-ci usant du personnage comme d'un simple médiateur. » Michel Zérafra, *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 448.

Cette idée du roman – comme espace de pensée du rapport entre l'individu et le monde – a sa source chez des théoriciens comme Georg Lukács et Mikhaïl Bakhtine, qui ont défini historiquement l'apparition du roman par rapport à l'épopée. Celle-ci prévalait dans un monde clos, où l'individu donnait sens à sa vie par le fait même de son intégration à un ensemble de valeurs collectives : le genre romanesque, au contraire, est issu d'un univers dégradé où la place du héros devient problématique. Dans sa *Théorie du roman*, Lukács explique que « [l]e roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenu problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité.⁵⁹ » Cet univers du roman, donc, est caractérisé par une discordance qui s'instaure entre le monde social (ou extérieur) et le monde individuel (ou intérieur). Comme l'explique Daunais dans *Les Grandes Disparitions*, le héros de roman ne peut plus compter sur le monde qui l'entoure pour lui octroyer un destin et lui indiquer comment mener sa vie : « [l]es valeurs qui guident sa vie (et l'illusionnent tout à la fois) ont cessé d'émaner du monde habitable et ne proviennent plus que de sa mémoire.⁶⁰ » C'est là aussi ce qu'observe Bakhtine dans son essai « Récit épique et roman » : alors que l'individu épique, « désespérément achevé », « tout entier présent⁶¹ », ne révélait aucun écart entre son être intérieur et son aspect extérieur, le héros de roman, lui, « a cessé de coïncider avec lui-même⁶² » et existe dans son inadéquation à un monde qu'il cherche à habiter. Le héros romanesque naît et se constitue en être « problématique », soutient Lukács,

à partir du moment où le monde extérieur a perdu contact avec les idées, où ces idées deviennent en l'homme des faits psychiques subjectifs : des idéaux. Dès lors que les idées sont posées comme inaccessibles et deviennent, empiriquement parlant, irréelles, dès lors qu'elles sont changées en idéaux, l'individualité perd le caractère immédiatement organique qui faisait d'elle une réalité non problématique. Elle est devenue elle-même sa propre fin, car ce qui lui est essentiel et fait de sa vie une vie véritable, elle le découvre désormais en elle,

⁵⁹ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2005, collection « Tel », p. 49.

⁶⁰ Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008, p. 22.

⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, collection « Tel », p. 467.

⁶² *Ibid.*, p. 469.

non à titre de possession ni comme fondement de son existence, mais comme objet de quête.⁶³

En somme, le roman existe par cette tension entre le héros et la société où il tente de s'accomplir, de réaliser la quête qui donnerait un sens à son existence. Puisque ces valeurs – l'individu et le monde – sont mouvantes, il faut voir que le roman lui-même, dans la définition que nous en avons donnée à la suite de Lukács et Bakhtine, se transforme au fil du temps. Le genre aurait donc pour objet, comme le formule Milan Kundera, « la *dimension historique de l'existence humaine*⁶⁴ ».

Il s'agira, dans le premier chapitre de ce mémoire, de définir la composante historique d'*Un balcon en forêt* et de situer ses personnages dans un rapport au monde propre à l'après-guerre. Tout en démontrant que le paradigme de l'attente gracquienne ne correspond plus à l'expérience de l'aspirant Grange dans le récit de 1958, nous rattacherons cette expérience à celle de *rupture* avec le monde extérieur, vécue par une vaste majorité de personnages romanesques au XX^e siècle. La réponse de Grange à cette situation existentielle sera présentée dans un deuxième chapitre. Le personnage, qui se distingue des autres réservistes par sa conscience de l'impossibilité de vie authentique dans le monde, a pour travail dans le roman de s'en détacher davantage : plutôt que de mener une quête visant à s'inscrire dans la réalité extérieure, dans un devenir plus grand que le sien propre, il choisit de se maintenir dans la virtualité de l'action et refuse de donner suite aux vies de rechange qu'il produit en imagination. Dans le troisième chapitre, nous verrons que le roman n'offre aucune résistance à ce travail de sape du personnage, qui gagne en liberté ce que le roman perd en ironie. En n'imposant pas à Grange de confrontation avec le monde, en lui ménageant un espace « habitable » à la maison forte où il est mobilisé, bref en lui accordant une *permission* démesurée, le roman se prive de sa distance constitutive et finit par

⁶³ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, p. 73.

⁶⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman : essai*, Paris, Gallimard, 1986, collection « Folio », p. 50. Cette historicité constitutive du roman apparaît également dans la définition qu'offre Daunais du genre comme « art de la perte », existant par tout ce qu'il voit disparaître des valeurs d'un ancien monde dans le monde présent du héros. Voir Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions : essai sur la mémoire du roman*, p. 8.

s'affaïsser en lui-même. Au terme de notre mémoire, nous reviendrons sur l'adieu au genre romanesque de Gracq, afin de mieux le situer par rapport aux tentatives de renouvellement du genre par ses contemporains « néo-romanciers ».

CHAPITRE UN :

LA SITUATION DU PERSONNAGE

Dans les dernières pages d'*Un balcon en forêt*, l'attente de l'aspirant Grange prend fin parmi les éclats d'obus et les décombres de la maison forte des Ardennes où il a été mobilisé pendant huit mois. Épargné par l'explosion, il emprunte le boyau d'évacuation du blockhaus, fuit vers la forêt et finit par trouver refuge dans la maison abandonnée de Mona, une jeune femme rencontrée quelques mois auparavant. La guerre est enfin advenue, et il semble qu'il n'y ait plus rien à attendre pour ce personnage qui est « né » dans le roman en arrivant aux avant-postes et n'a existé pour ainsi dire que dans l'expectative d'une confrontation avec l'ennemi. Cependant, lorsque Grange se met à réfléchir sur le sens de sa « courte aventure de guerre⁶⁵ », il lui vient l'impression que l'objet de son attente ne s'est pas tout à fait incarné avec l'apparition des blindés allemands sur le chemin de la maison forte.

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... ». Il savait bien que quelque chose était arrivé, mais il lui semblait que ce ne fût pas réellement : la guerre continuait à se cacher derrière ses fantômes, le monde autour de lui à s'évacuer silencieusement. Le souvenir lui revenait maintenant des rondes de nuit dans la forêt, au bord de la frontière muette, d'où il était tant de fois remonté vers ce lit, vers Mona. Rien n'avait pris corps. (*BF*, p. 250)

Arrivé à l'épilogue de son histoire, Grange semble congédier d'une seule pensée la totalité de ce qu'il a vécu à la maison forte, des patrouilles nocturnes aux visites à Mona, comme pour signifier que les huit mois qui ont précédé l'explosion n'ont pu le conduire à un tel dénouement. Tout le passage se lit comme un désaveu de

⁶⁵ Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958. Désormais, les références à ce livre seront indiquées dans le corps du texte par l'abréviation « *BF* ».

l'attente à laquelle était voué l'aspirant depuis le début de son séjour au « balcon en forêt ».

C'est à la reprise du constat de Grange que s'est jusqu'ici limitée la critique : comme il a été présenté dans l'introduction, on observe que l'expérience vécue par le héros est restée déconnectée du mûrissement de l'événement historique. Il n'est donc plus à démontrer que l'attente de Grange « n'est que l'occasion à autre chose⁶⁶ », pour emprunter la formule de Noël. La critique, cependant, ne semble pas parvenir à expliquer *pourquoi* subsiste la scission entre les deux « plans », même lorsque ceux-ci subissent une rencontre forcée à la fin du roman avec l'éclatement du conflit à la maison forte. En effet, ce « quelque chose » qui advient sous les yeux de Grange lui apparaît tout aussi indéterminé que le « quelque chose » (*BF, ibid.*) qu'il a guetté pendant huit mois, comme si, incapable d'accorder de sens à cette attaque allemande, il était tout simplement contraint de faire sien le questionnement de Fabrice à Waterloo – « mais ceci est-il une véritable bataille? » Sauf qu'ici, ce n'est pas seulement la guerre qui, pour l'aspirant, continue de se « cacher derrière ses fantômes » (*BF, ibid.*), mais le monde au complet qui semble être resté fuyant, insaisissable, peuplé lui aussi « de petites âmes mortes, légères, légères, pareilles aux langues de feu qui voltigent sur les marais » (*BF, p. 216*).

Dans ce premier chapitre, il s'agira de démontrer que la critique n'a pas su prendre la juste mesure de cette séparation entre le personnage et l'objet de son attente. Nous proposons que la véritable disjonction se situe à un niveau plus profond que celui, temporel ou événementiel, étudié jusqu'ici dans *Un balcon en forêt*, et représente plutôt une situation existentielle de rupture entre l'aspirant et le monde. La réalité extérieure, devenue impénétrable et même profondément inquiétante, ne saurait plus soutenir l'attente, qui présuppose pour être comblée l'existence de liens entre l'individu et le monde qu'il habite⁶⁷. Grange lui-même,

⁶⁶ Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 207.

⁶⁷ Comme l'ont observé plusieurs critiques de l'œuvre de Gracq, l'attente vise la suppression d'un manque ou l'atteinte d'une plénitude, apportées au héros par un événement qui a lieu *dans* le monde extérieur. Voir à ce sujet Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre*

au retour d'une permission qui l'a éloigné de la maison forte, trouvant le front de la Meuse plus agité qu'à son départ, ne peut s'empêcher d'interroger le sens de cette attente qui meut soldats et réservistes dans un monde qui leur échappe comme l'eau file entre les mains :

– Qu'est-ce qu'on attend ici? se disait-il, et ce même goût d'eau fade, tiédie, écœurante, qu'il connaissait bien lui remontait à la bouche. Le monde lui paraissait soudain inexprimablement étranger, indifférent, séparé de lui par des lieues. Il lui semblait que tout ce qu'il avait sous les yeux se liquéfiait, s'absentait, évacuait cauteusement son apparence encore intacte au fil de la rivière louche et huileuse, et désespérément, intarissablement, s'en allait – s'en allait. » (*BF*, p. 151)

L'univers où a été jeté Grange en est un où il n'y a rien à attendre, où l'attente est destinée à être déçue : plus les réservistes de la maison forte s'acharnent à espérer quelque chose, plus ce monde « étranger, indifférent » semble se dérober à leur prise⁶⁸. Le véritable enjeu d'*Un balcon en forêt* ne réside donc pas dans les formes inédites que prend l'attente dans le roman, mais plutôt dans cette situation existentielle qui accule Grange à l'impossibilité de toute attente.

UN « FIL POURRI »

Lorsque Grange se rend compte qu'il a « *toujours* été rattaché par un fil pourri » (*BF*, p. 212⁶⁹), il semble faire état d'un rapport au monde beaucoup plus vaste que cette « atmosphère particulière⁷⁰ » de la drôle de guerre : force est

romanesque de Julien Gracq, p. 29; et Margaret Davies, « Le sentiment du vide dans *Le Rivage des Syrtes* », *Australian Journal of French Studies*, vol. X, 1973, p. 193.

⁶⁸ Il est intéressant de noter que les références à l'attente dans le discours intérieur de Grange sont fréquemment liées à une réflexion sur son difficile rapport au monde. Voir, quelques pages plus loin : « Tout, autour de lui, était trouble et vacillement, prise incertaine; on eût dit que tout le monde tissé par les hommes se défaisait maille à maille : il ne restait qu'une attente pure, aveugle » (*BF*, p. 162).

⁶⁹ Nous soulignons.

⁷⁰ C'est ce sur quoi se rabattent souvent les lectures du roman qu'offre la critique, et particulièrement la première critique d'*Un balcon en forêt*. On cite Gracq en entretien avec J. Paget, lorsque le romancier dit avoir cherché à traduire « l'atmosphère particulière des vacances, d'un moment "entre parenthèses", telle que l'engendrait l'ambiance de désœuvrement et d'attente de la "drôle de guerre" ». Cité dans Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 192. Dans un autre entretien fréquemment cité, avec G. Ernst cette fois-ci, Gracq décrit cette atmosphère de la drôle de guerre. « Paradoxalement je n'avais pas besoin d'imaginer un sujet : puisque l'histoire s'était trouvée un moment ressembler à la situation dans laquelle je me trouve

d'admettre que la situation dans laquelle il se trouve est le lot d'une grande part des personnages de roman du XX^e siècle. En effet, selon Pavel, « [l]a désorientation du moi détaché d'un milieu perçu comme insaisissable demeure, de manière de plus en plus insistante [après la Seconde Guerre mondiale], le trait le plus général de ces œuvres venant de tous les horizons⁷¹ ». Le personnage romanesque de l'époque est d'emblée conçu hors du monde : l'absence de liens s'avère être, pour lui, une « situation de départ⁷² ». C'est précisément de cette manière qu'arrive Grange dans le roman : en empruntant un « aller simple⁷³ » hors de la civilisation, pour reprendre l'expression d'Éric Faye. L'aspirant apparaît pour la première fois alors qu'il franchit les dernières étapes d'un trajet de train qui a pour but de l'extraire de sa vie antérieure, et il semble que cette rupture initiale est nécessaire afin de lancer son aventure⁷⁴.

Depuis que son train avait passé les faubourgs et les fumées de Charleville, il semblait à l'aspirant Grange que la laideur du monde se dissipait : il s'aperçut qu'il n'y avait plus en vue une seule maison. Le train, qui suivait la rivière lente, s'était enfoncé d'abord entre de médiocres épaulements de collines couverts de fougères et d'ajoncs. Puis, à chaque coude de la rivière, la vallée s'était creusée, pendant que le ferraillement du train dans la solitude rebondissait contre les falaises, et qu'un vent cru, déjà coupant dans la fin d'après-midi d'automne, lui lavait le visage quand il passait la tête par la portière. (*BF*, p. 9)

L'incipit se déploie en creusant, à chaque courbe du chemin de fer, l'absence de la civilisation – un état dans lequel, étrangement, se maintiendra Grange même après son entrée dans le monde de la guerre. Les deux mondes – celui qui est quitté et celui qui est rejoint – seront en effet rapprochés, tout d'abord par leur commune laideur. Celle-ci s'installe peu à peu sous les yeux de Grange dans le paysage des

par préférence en imagination. » Cité dans *ibid.*, p. 198. Il faut plutôt voir avec Kundera que la situation historique dans un roman n'est pas « un arrière-plan, un décor devant lequel les situations humaines se déroulent, mais est en elle-même une situation humaine, une situation existentielle en agrandissement. » Milan Kundera, *L'Art du roman : essai*, p. 53.

⁷¹ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, p. 401.

⁷² *Ibid.*, p. 357.

⁷³ Éric Faye, *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996, p. 9.

⁷⁴ C'est ce que suggère Yan Hamel : « ce n'est pas la fiction qui relate un éloignement, c'est un éloignement antérieur qui génère le déploiement de la fiction ». Yan Hamel, *La Bataille des mémoires : la Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 252.

avant-postes, comme elle s'est progressivement dissipée à la sortie de Charleville :

Pourtant la laideur ne se laissait pas complètement oublier : de temps en temps le train stoppait dans de lépreuses petites gares [...] – et, quand l'œil désenchanté revenait vers la Meuse, il discernait maintenant de place en place les petites casemates toutes fraîches [...] : avant même le premier coup de canon, la rouille, les ronces de la guerre, son odeur de terre écorchée, son abandon de terrain vague, déshonoraient déjà ce canton encore intact de la Gaule chevelue. (*BF*, p. 10-11)

Les pages qui suivent renforcent le lien entre la ville et l'univers de la guerre : le héros, qui promenait déjà un « œil désenchanté » sur cette prise de possession de la Meuse par les casemates, est « complètement dégrisé » (*BF*, p. 15) dans cette bourgade remplie de l'agitation des soldats, devant cette soudaine « prise de contact avec la vie de cantonnement » (*BF, ibid.*). Grange « naît » donc en tant que personnage à la fois dans l'absence du monde extérieur et dans la présence sordide de la guerre : c'est en quelque sorte faire s'équivaloir les deux situations et suggérer que la guerre sera, pour le reste du roman, vécue sur le mode de l'absence.

Il faut donc prendre nos distances avec une conception *générale* de la guerre, partagée par *Un balcon en forêt* et *Le Rivage des Syrtes*, telle que la présente par exemple Michel Lioure : selon lui, l'écriture gracquienne de la guerre serait toujours « détournée vers un en deçà ou au-delà, arrêtée aux préliminaires ou aux abords d'une action qui est toujours imminente et jamais engagée.⁷⁵ » Si la guerre est manifestement absente dans *Un balcon en forêt*, ce n'est pas parce qu'elle est encore à venir comme elle l'était, tout au long du roman, pour Aldo : Grange se trouve d'emblée dans le contexte militaire, même si c'est dans le poste le plus excentré de l'armée, à bonne distance de l'ennemi et dans un espace de combat dédouané, mal circonscrit. La guerre n'est donc pas « en lisière⁷⁶ » de l'histoire du personnage, contenue dans un futur qui déborde le roman, comme le

⁷⁵ Michel Lioure, « Vision de la guerre dans l'œuvre de Gracq », dans Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering (dir.), *Écrire la guerre. Actes du colloque de l'Université Blaise-Pascal, 12-14 novembre 1998*, Clermond-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, p. 328.

⁷⁶ C'est ce qu'avance Patrick Marot, cité dans Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 27.

soutient Marot : c'est plutôt le personnage lui-même qui se situe dans les marges d'une guerre qui se déroule bel et bien au présent. De ce fait, la mobilisation de l'aspirant dans les Ardennes a comme conséquence de perpétuer et même d'exacerber l'état d'isolement que met déjà en valeur l'incipit. C'est ce que perçoit Grange après la première neige, qui vient au milieu du roman couper tous les ponts qui subsistaient encore entre le personnage et le monde au-delà de la maison forte.

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 livre. Si légèrement qu'il se sentît engagé dans la vie, la guerre avait retranché le peu de liens qu'il se reconnût. (*BF*, p. 110)

La situation d'isolement de Grange au Toit va parfois jusqu'à engendrer chez lui l'impression d'une abolition complète du monde extérieur. Le hameau des Falizes apparaît déjà inhabité lorsque l'aspirant y arrive au début du roman, « dernier estivant de la saison » (*BF*, p. 31-32), mais c'est paradoxalement lorsque l'attaque allemande se fait imminente qu'il se sent le plus entouré de vide. Après le retentissement des premières bombes au loin, Grange descend aux Falizes chercher des rouleaux de fil barbelé et se trouve face à ce qu'il qualifie de « village fantôme » (*BF*, p. 183) :

Quand on venait par la route, on pénétrait soudainement dans ce silence comme on retombe de l'autre côté d'une clôture, un peu étourdi, manquant de repères, attendant vaguement qu'une main se pose sur votre épaule.

– Je suis seul ici, est-ce possible? pensa Grange » (*BF*, p. 179-180).

La description de la maison de Mona et de la « rue vide » (*BF*, p. 183) qui suit, retrace une à une les absences : les fenêtres au « regard *muet* », le « carreau rouge et *nu* », le « lit de noyer *veuf* de sa literie », ou encore les « rectangles plus clairs » des photos décrochées (*BF*, *ibid.*⁷⁷) défilent et s'accumulent comme pour suggérer l'incongruité de ce soudain anéantissement de la vie humaine. L'effet de contraste entre la présence attendue et le vide constaté se reproduit lorsque Grange se rend au café des Platanes, dont la terrasse a aussi été débarrassée de ses meubles et

⁷⁷ Nous soulignons.

clients : s'installant pour prendre un verre comme à son habitude, Grange ne parvient apparemment pas à concevoir la disparition de la petite société qui est censée l'entourer. Peu de temps après, parti chercher des nouvelles sur les dernières déflagrations, l'aspirant arrive par des « routes inoccupées » (*BF*, p. 198) devant un chantier étrangement désert à cette étape du conflit : « on eût juré que la forêt n'avait *pas* un bruit; il tendait l'oreille vers les taillis *sans* oiseaux, vaguement inquiet de cet évanouissement suspect de l'homme, de ce chantier rêveur de grève sur le tas. » (*BF*, p. 199⁷⁸) Il faut voir, encore ici, que la description fait la belle part aux formules négatives et insiste ainsi sur les nombreuses absences. Ce qui n'était qu'une interrogation étonnée devant le hameau évacué finit par acquérir la force de l'affirmation et même une portée manifestement plus générale, dans ce constat catégorique qu'émet Grange, sans spécifier qu'il a pour objet précis le contexte de guerre : « Il n'y avait personne. » (*BF*, *ibid.*)

« [D]ébranchés » (*BF*, p. 226), « laiss[é]s pour compte » (*BF*, p. 229), « pas soutenus » (*BF*, p. 156), comme « une voie dont on a enlevé les rails » (*BF*, p. 226), Grange et les réservistes se trouvent en effet abandonnés à eux-mêmes : sans ordres de l'armée, poste de radio ni ligne téléphonique, ils sont peu à peu privés de tout rapport avec une instance extérieure à la forêt qui encercle la maison forte. En ce sens, il faut voir que les patrouilles nocturnes, se heurtant sans cesse au « rideau d'arbres » (*BF*, p. 155) et à la « muraille de la forêt » (*BF*, p. 163), amènent tout le contraire d'un éclaircissement de la situation. Les réservistes cheminent dans une noirceur presque totale, qui empêche de discerner quoi que ce soit. « L'obscurité du boqueteau était épaisse – à quelques pas de Grange tout se perdait dans la touffeur du sous-bois qui jetait dans la nuit une ombre plus noire » (*BF*, p. 97). Avec son perpétuel « étang de brouillard » (*BF*, p. 159), la nuit claquemure les personnages, restreint leur champ de vision et les laisse dans l'impression que rien n'existe hors d'eux : « à vingt pas, le monde devenait obscur, les perspectives bouchées » (*BF*, p. 52). Même la frontière qu'ils

⁷⁸ Nous soulignons.

sont responsables de guetter se perd dans la profonde obscurité de la forêt : lors d'une inspection ultérieure, Grange et Hervouët se heurtent au fil qui délimite le territoire français, sans avoir pressenti qu'ils en approchaient. C'est ce qui pousse Grange, vers la fin du roman, juste avant l'attaque allemande, à décrier cette inquiétante cécité qui ne les a pas quittés depuis leur arrivée aux Ardennes :

Cette île de clair-obscur et de calme autour de lui devenait vénéneuse [...].

– Si seulement on pouvait voir! se disait-il. Brusquement, cette solitude cernée lui donnait la fièvre. Il eût cédé un an de sa vie pour déchirer le rideau des branches, écarter les barreaux de la cage verte autour de laquelle la terre prenait feu. (*BF*, p. 227)

Même lorsque la guerre éclate, elle ne parvient pas à prendre forme sous les yeux des réservistes et à déchirer ce « rideau des branches ». Alors qu'une camionnette allemande – première manifestation concrète de l'ennemi dans le roman – avance sur le chemin de la maison forte, « [l]es branches qui point[ent] du taillis empêch[ent] de la voir distinctement » (*BF*, p. 232). La cécité se maintient à l'arrivée du tank qui suit la camionnette : Gourcuff, le canon à l'épaule, est aveuglé par la lumière du soleil et ne parvient pas à distinguer sa cible. « On voit pas!... » (*BF*, p. 236), lance-t-il, et le choix de pronom n'est pas sans généraliser la situation du tireur à l'ensemble de ces hommes demeurés tout au long du roman dans un rapport aveugle à la réalité extérieure. Comme le constate Grange en regardant se lever une aube grise et éteinte depuis le lit de Mona : « le monde avait perdu son retour; on eût dit que de son sommeil même une oreille s'était détournée » (*BF*, p. 86). La réalité qui les entoure ne répond plus, n'envoie plus aucun message et ne réfléchit plus aucune vision d'ensemble d'elle-même : le jour se lève sans leur apporter de clarté.

LA CAGE DES RÉSERVISTES

La situation d'isolement des quatre réservistes peut être conçue comme un *état* particulier mis en scène dans le roman au XX^e siècle, selon ce qu'en dit Pavel dans *La Pensée du roman* : le monde, parce qu'« insondable », écrit-il, ne suffit plus à tracer les contours de l'existence du personnage et à le situer dans un milieu

et un devenir plus vaste que celle-ci. Le narrateur d'*Un balcon en forêt* évoque ainsi une « guerre sans âme et sans chansons, qui n'avait jamais créé d'état de foule, qui en chacun disait secrètement *je* et jamais *on*, [...] verrouillait autant de petits univers personnels » (*BF*, p. 145). L'impossibilité de *voir* la réalité absente et informe qui les entoure en vient à former une véritable « cage verte » autour des réservistes, et leur impose le repli dans l'enceinte de la maison forte. Cette étrange habitation, enfermée dans les branches de la forêt qui « touche[nt] ses vitres » (*BF*, p. 23), en vient à constituer un petit monde cerné de vide, sans communication avec le dehors. Lors de sa première descente à l'étage inférieur du blockhaus – expérience qu'il renouvelle à plusieurs reprises pour le singulier vertige qu'elle lui procure – Grange est « envahi par une sensation intense de dépaysement. C'était l'exiguïté de cette pièce qui saisissait d'abord : [...] l'impression de réclusion en était rendue oppressante : le corps remuait là-dedans comme l'amande sèche dans le noyau. » (*BF*, p. 33)⁷⁹ L'effet se reproduit à plus grande échelle alors que l'aspirant cherche en vain dans les journaux des nouvelles de cette guerre sur laquelle il n'a aucune prise :

Très loin, à l'air libre, on sentait que le train du monde continuait distraitement, [...] seulement cette gesticulation restait muette, comme si on l'eût observée au travers d'un hublot épais : on eût dit que sur le cœur de l'Europe, sur le cœur du monde, était descendue une énorme cloche à plongeur, et on se sentait pris sous cette cloche, dont l'air mou serrait les tempes et faisait bruire les oreilles d'un bourdonnement léger. (*BF*, p. 92)

Comme l'observe Zérafra, il semble que s'instaure dans *Un balcon en forêt* une « irréductible juxtaposition de deux ordres⁸⁰ » – des deux côtés de ce « hublot épais » ou de cette « cloche à plongeur », pourrions-nous dire. Le monde intérieur des quatre réservistes coexiste avec le monde extérieur de la guerre sans toutefois que ceux-ci puissent se rejoindre : les quelques consciences individuelles du roman se trouvent sans cesse ramenées à leur monde à l'écart du vrai, qui, lui, leur

⁷⁹ L'impression de réclusion est encore illustrée à la fin du roman, lorsque les réservistes calfeutrent les embrasures du blockhaus en prévision de l'attaque imminente. « Le réduit devient brusquement très sombre; les bruits de la forêt ne s'entendaient plus [...] : on eût dit que le bloc s'enfonçait dans la terre, pesamment. [...] [L]'obscurité devenait plus oppressante que l'angoisse » (*BF*, p. 206).

⁸⁰ Michel Zérafra, *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, p. 375.

demeure étranger. La métaphore de l'île revient à plusieurs reprises dans le discours intérieur de Grange, qui ne semble pas trouver d'autre moyen d'expliquer son impossible prise de contact avec la guerre. En effet, tout se passe comme si la guerre à laquelle doit participer l'aspirant se déroulait hors de lui, dans un autre espace ou encore sur une autre scène. Par exemple, vers la fin du roman, il se rend compte que « la fin de son aventure mûri[t] rapidement *derrière* le rideau de brouillard » (*BF*, p. 223⁸¹). La bataille tant attendue s'était jusque-là profilée au loin comme une « énorme vague nocturne qui se gonflait et montait *derrière* l'horizon » (*BF*, p. 162⁸²). Que ce soit par les coups de téléphone de Varin ou par la visite de contingents français à la maison forte, l'idée de la guerre se manifeste toujours comme une intrusion de l'extérieur, qui conserve toute son improbabilité et ne *touche* jamais réellement les réservistes : cette idée sort du monde clos sur lui-même tout aussi furtivement qu'elle y est entrée, comme par le poste de radio où, « [a]près un long grésillement, toute l'irréalité de la guerre fusait à travers le brouillage de cette voix mince et acide » (*BF*, p. 37).

Le personnage ne peut donc exister que dans son « petit univers personnel », et il faut comprendre par cela que le monde extérieur n'est pas en mesure de lui fournir de repères pour se définir. Pavel explique qu'à l'époque de la publication d'*Un balcon en forêt*,

« [j]eté » dans le monde, l'homme ne s'appuie ni sur la transcendance, ni sur une force législative découverte à l'intérieur de soi-même, ni sur l'héritage historique ou biologique. Il est l'être appelé à s'inventer lui-même, sans le bénéfice d'un idéal normatif assigné à lui une fois pour toutes⁸³.

La société se présente comme un ensemble de conventions qui a perdu son rapport avec la vie intérieure des personnages : s'ils se débarrassent de leurs anciens déterminismes, ils se trouvent du même coup incapables de tirer du monde extérieur une « fiction⁸⁴ » pour conduire leur vie. Le roman des années cinquante,

⁸¹ Nous soulignons.

⁸² Nous soulignons.

⁸³ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, p. 358-359.

⁸⁴ L'expression est d'Isabelle Daunais, dans *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, et Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

selon Zérafra, cherche prendre la mesure de cette absence de liens ou de « médiations (psychologiques, sociales, idéologiques) grâce auxquelles la personne peut se trouver en situation de complicité avec le réel⁸⁵ » – une situation que le roman avait auparavant tenté de conjurer. En effet, dans les années vingt tout particulièrement, le roman cherche à compenser le morcellement extérieur par une conscience totale, capable d'intégrer « métaphoriquement⁸⁶ » en elle tous les éléments du monde. À partir de la Seconde Guerre mondiale, par contre, le roman se refuse un tel refuge dans l'intériorité. Comme l'explique Zérafra, le roman des années cinquante semble plutôt admettre le monde tel qu'il est et tend à confronter le personnage à celui-ci. Impossible de faire abstraction du réel – le personnage doit se fier à sa seule présence sur terre. En résulte donc pour Grange et ses contemporains la situation-limite que nous avons exposée et que nous pourrions résumer ainsi : aucun récit ne parvient à lier l'individu au réel ni à rendre ce dernier compréhensible pour ceux qui l'habitent. Dans *Un balcon en forêt*, par exemple, il faut voir que même le journal de l'armée est impuissant à donner forme à la guerre pour ses lecteurs; il n'arrive qu'à reproduire dans ses pages le vide séparant déjà hommes et monde dans la réalité.

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 arrachée. (BF, p. 91-92)

Dans les documents officiels de l'armée également, Grange perçoit qu'un subtil décalage s'installe entre les ordres habituels et la réalité : « La guerre blettissait rapidement derrière les phrases officielles inchangées – insensiblement, avec l'année, elle avait changé de versant. » (BF, p. 137) Cet abîme qui sépare le discours du réel n'est pas sans rappeler l'extrait, cité plus haut, dans lequel il est dit que Grange est séparé de sa vie comme « par les failles profondes qui séparent les pages d'un livre » : l'aspirant semble en effet tombé *entre* les pages d'une

⁸⁵ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, p. 412.

⁸⁶ Le roman du début du XX^e siècle viserait la « reconstitution de l'être par son langage », et plus particulièrement par l'usage du monologue intérieur. Voir Michel Zérafra, *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, p. 186; et « Le mythe de la totalité », dans *ibid.*, p. 227-282.

histoire qui s'écrit ailleurs, tombé dans un espace interstitiel qui ne peut plus être rejoint par les mots.

Il faut noter que les gens qui parlent de la guerre sont très peu nombreux dans le roman : « D'ailleurs, qui s'avise même d'en parler? se disait [Grange] en haussant les épaules. » (*BF*, p. 125) Les habitants de Moriarmé réservent leurs rares paroles pour la météo : « Ils saluaient Grange en passant sous le châtaignier, avec des remarques météorologiques sagaces – de la guerre il n'était jamais question – quelquefois il invitait le fils Bihoreau à boire un verre » (*BF*, p. 32) La guerre est en quelque sorte mise entre parenthèses dans le discours des habitants, tout comme elle est mise en incise dans cette phrase et isolée du reste. Les procédés d'évitement et d'euphémisme abondent dans le discours direct des réservistes et rendent inefficace toute prise de parole au sujet de la guerre : les mots ne semblent pas se fixer à cette « impossible référence⁸⁷ », comme l'observe Jérôme Cabot dans un article sur le langage dans le roman de Gracq. Notons, par exemple, l'évocation de la guerre contournée par Grange qui se demande, en guettant l'horizon : « Est-ce que ça viendrait par ici? » (*BF*, p. 195) De surcroît, dans plusieurs instances de prise de parole, le roman met en scène l'impossibilité non seulement de nommer la guerre, mais de donner forme à un véritable récit collectif au cœur duquel pourraient se situer les individus. Lorsque des cavaliers en panne s'arrêtent au bloc et interrogent les réservistes sur leur fonction au sein de la défense française, nous lisons :

Grange expliqua. Le secret des maisons fortes était celui de Polichinelle, mais l'incuriosité de cette armée qui dormait debout le protégeait malgré tout un peu : il savait que derrière la Meuse personne, ou presque, n'en avait entendu parler. Quand il eut fini, il se fit dans la pièce un silence. (*BF*, p. 78)

Un vide se substitue à la parole attendue dans cet extrait : Grange, en fin de compte, ne donne aucun détail sur ce « secret des maisons fortes » qui parviendrait à inscrire la présence des réservistes dans un projet plus vaste. À ce vide fait écho le silence de ses interlocuteurs, ce qui n'est pas sans suggérer

⁸⁷ Jérôme Cabot, « La désertion par les mots », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions* : «Un balcon en forêt», «La Presqu'île», p. 94.

qu'une telle participation au monde est devenue inconcevable. Un autre exemple de cette absence matérielle de la parole dans le roman, advenant au moment où le discours d'un personnage devrait tout particulièrement peser, a lieu lors de la rencontre de Grange et du Belge dans la forêt, en plein milieu de la bataille.

L'homme s'était sauvé la veille au matin de son village, du côté de Marche. Un détachement de blindés allemands l'avait mis en feu de bonne heure.

– Avec des *canons-revolvers*, affirmait-il, la gorge sèche, et on voyait sa pomme d'Adam aller et venir. L'emploi d'un instrument de guerre aussi stupéfiant semblait lui couper le souffle. Mais le reste de son escapade se perdait dans les brumes; à travers cette discrétion professionnelle, on pressentait tout un circuit privé et giboyeux, un *cross-country* jalonné de plumes de poule. (*BF*, p. 214)

Le Belge n'a droit qu'à une seule phrase en discours direct qui, de surcroît, est une phrase *descriptive* n'ajoutant qu'un détail futile : l'essentiel de l'histoire du Belge est laissé à la narration, mais ce n'est là qu'une courte mise en contexte qui ne forme même pas le cœur de son aventure, perdue, quant à elle, « dans les brumes » (*BF, ibid.*). En somme, les seules histoires que l'on peut se raconter dans ce roman sont celles qui s'insèrent dans les marges de l'événement historique, dans les seuls univers personnels, à l'image des passages de la *Légende dorée* que Mona s'amuse à lire à Grange « en attendant que passe l'orage » (*BF*, p. 89).

À L'ÉCHELLE DES FOUGÈRES-AIGLES

C'est dans cette perspective qu'il faut, à notre avis, comprendre la « déréalisation » que l'on a beaucoup commentée dans le roman de Gracq : l'amenuisement des médiations entre l'individu et le monde – médiations qui permettaient à chacun de donner sens à son existence de par son inscription dans le système de relations composant le monde – a pour conséquence de priver ce dernier de toute *réalité* aux yeux des personnages. La déréalisation ne serait donc pas uniquement une production du texte, le résultat d'un « tissage métaphorique

complexe qui décroche l'objet décrit de tout ancrage référentiel⁸⁸ », comme l'avance Michèle Monballin, ni un phénomène de réception, comme le suppose quant à lui Cédric Laval⁸⁹. La guerre n'est pas irréelle en elle-même dans le roman. Au contraire, la narration insiste souvent sur la subjectivité du regard *déréalisant* : le « tissage métaphorique » est, en ce sens, issu de l'inaptitude des personnages à interpréter le réel. Nous pensons à la première « descente au blockhaus » de Grange, où celui-ci colle son œil au pointeur, un instrument d'optique destiné à améliorer le repérage de l'ennemi, mais qui permet plutôt ici l'émergence d'un monde à la fois merveilleux et inquiétant dont il reste le seul témoin :

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 de son œillère semblait s'ouvrir sur un autre monde, un monde silencieux et intimidant, baigné d'une lumière blanche (*BF*, p. 35-36).

Il faut donc suivre la piste suggérée par Viart, qui note que « [l]es éléments du réel ne sont que le prétexte à un dire autre, celui, onirique, des échanges sans mesure avec des au-delà inconnus. Mais rien ne permet le *passage*. Les signes demeurent signes dans leur plus étonnante étrangeté.⁹⁰ » Cette idée de *passage*, qui n'est pas sans rappeler celle des *médiations* unissant individu et monde, permet d'approfondir ce qui reste à l'état de simple constat chez Viart : aux signes de registre « purement diégétique⁹¹ », qui relancent et entretiennent l'attente de l'événement comme dans *Le Rivage des Syrtes*, se substituent dans *Un balcon en forêt* des signes en apparence gratuits, non requis pour la mise sous tension du récit – des signes qui semblent n'avoir pour fonction que d'« énigmatise[r] le

⁸⁸ Michèle Monballin, « Relecture des premières pages d'*Un balcon en forêt* », dans Frank Wagner (dir.), *Lectures de Julien Gracq : Un balcon en forêt*, La Presqu'île, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 70. Pour une étude approfondie de l'instabilité de la construction de la réalité dans le roman, et plus particulièrement des « tensions et inversions » présentes dans les descriptions, qui brouillent et recomposent sans cesse les images, voir aussi Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*.

⁸⁹ Pour Laval, déréaliser, « c'est ébranler l'horizon d'attente du lecteur de sorte que la construction de la réalité s'en trouve perturbée ». Cédric Laval, *Les Procédés de déréalisation dans les récits de Julien Gracq*, thèse de doctorat de l'Université McGill, Montréal, 2002, p. 88.

⁹⁰ Dominique Viart, « La Poétique des signes dans *Un balcon en forêt* », *Roman 20-50*, « *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* de Julien Gracq », no 16, décembre 1993, p. 25.

⁹¹ *Ibid.*, p. 20.

monde⁹² » Il faut ajouter à ces remarques que le monde est *déjà* énigmatique et qu'il constitue en lui-même les « au-delà inconnus » dont parle Viart : les signes se multiplient dans la réalité extérieure sans jamais constituer un *langage* déchiffrable par Grange et les réservistes. Nous pensons, par exemple, aux étranges lueurs dont ils sont les témoins : « on eût dit qu'une épée de feu inscrivait de grands signaux purs et lisibles » (*BF*, p. 40); « la terre sourdement alertée était de nouveau pleine de présages, comme au temps où on suspendait des boucliers aux branches des chênes » (*BF*, p. 100-101); « on sentait que des messages obscurs, lourds de sens, s'entrecroisaient au plus profond de la terre remuée. » (*BF*, p. 178) Si chacun de ces passages souligne la présence d'un sens, ou pointe vers celui-ci, aucun ne se risque à le dévoiler. Ces signes, qui doivent présager la guerre, se présentent plutôt comme les traces déchues d'un monde qui ne peut plus être compris par les hommes, ces « menues épaves *ininterprétables* que rejette la mer sur une grève » (*BF*, p. 98⁹³), perçues pendant les patrouilles nocturnes.

L'impossible rapport au monde engendre pour Grange une véritable faillite de la représentation du réel, et plus particulièrement de la guerre. Sa représentation est, en effet, sans cesse détournée par des comparaisons et des métaphores qui finissent par voiler le conflit, plutôt que de renforcer sa présence et sa signification. Par exemple, la menace d'une attaque « dériv[e] du côté de ces intempéries naturelles, inévitables à terme, dont la sagesse paysanne avait l'expérience et la mesure. » (*BF*, p. 145) La comparaison aux phénomènes météorologiques, dont ce n'est pas la seule occurrence, réduit la guerre à un

⁹² Dominique Viart, « La Poétique des signes dans *Un balcon en forêt* », p. 30-31. Quelques autres critiques ont observé que les signes de la guerre dans *Un balcon en forêt* ne semblent servir qu'à irriser l'idée de son avènement : pour Marot, l'ensemble des notations sensorielles annonciatrices « glisse progressivement dans l'esprit de Grange, se perdant en impasse ou se fourvoyant sur un plan de référence tout autre et énigmatique dans la mesure où le récit ne lui offre guère de répondant ni d'écho. » Patrick Marot, *La Forme du passé : écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, p. 20-21. Monballin remarque quant à elle que les signes dans *Un balcon en forêt* possèdent une « configuration de lisibilité » tout en conservant leur « opacité de signification ». Michèle Monballin, « *Un balcon en forêt*, quelques aspects des décrochages du réel », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*, p. 69.

⁹³ Nous soulignons.

événement habituel, dont le retour est inéluctable et l'importance minime. Même lorsque le conflit éclate sous les yeux des réservistes, il semble demeurer tout aussi irréel que lorsqu'il n'était que vaguement suggéré dans le paysage. Notons à ce sujet l'apparition des premiers avions allemands dans le ciel :

des flottaisons d'avion assez clairsemées, hautes et étrangement lentes, qui semblaient nager presque immobiles comme si elles remontaient un courant. Ce qui le frappait, c'était leur comportement paisible de poisson dans l'eau [...] : elle suggérait l'idée d'une occupation sereine, nonchalante de l'événement. De temps à autre seulement, le brutal fracas de rapide des nuages s'enfonçait puissamment vers son zénith, déchirant dans un crissement de soie les pages d'air où flottaient ces constellations molles. (*BF*, p. 200-201)

Ces avions, qui devraient concrétiser l'imminence de l'attaque allemande pour Grange, finissent plutôt par évoquer en lui une certaine paix : leur vol est « paisible », leur occupation du ciel « sereine » et « nonchalante ». Un vocabulaire de la fluidité se déploie également dans la comparaison des avions à un « poisson dans l'eau », dans la description des nuages comme « constellations molles » ainsi que dans ces « flottaisons » d'appareils qui ne sont pas sans évoquer un certain « flottement » : l'idée d'une confrontation brutale se défait peu à peu, et ces métaphores finissent par acquérir plus de réalité pour Grange que l'état martial officiel dans lequel il est installé. Comme le remarque Marot avec justesse, le « jeu figural » du roman « permet de mettre à distance la guerre en en faisant le terme de l'altérité au regard du vécu sensoriel et imaginaire⁹⁴ » du personnage. C'est dire que la guerre apparaît toujours comme le pôle le plus incongru de la comparaison : « on eût dit que la guerre n'était qu'un incident technique comme à la radio, un rideau lâché par un machinisme farfelu sur l'instant le plus passionnant de la pièce » (*BF*, p. 37). Il faut donc voir que même si les personnages ont pour fonction de l'attendre, l'avènement du conflit ne s'arrime pas à leur imagination, du début à la fin du roman.⁹⁵

⁹⁴ Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », p. 43.

⁹⁵ Voir par exemple : « l'idée qu'il était ici aux avant-postes le dépaysait complètement » (*BF*, p. 23-24); « à ces événements improbables, l'imagination ne s'accrochait pas » (*BF*, p. 29). Et plus tard : « l'image de la guerre ne mordait pas sur son esprit » (*BF*, p. 222). Même lorsque Grange se retrouve au cœur de la bataille, à découvert sous les balles allemandes, « [l]'idée qu'il s'était retrouvé au feu lui paraissait déconcertante, un peu saugrenue. » (*BF*, p. 201)

Puisque les signes ne peuvent être déchiffrés en fonction de la guerre et se dispersent plutôt sur les autres plans de la comparaison, les personnages oscillent entre angoisse et paix d'esprit, sans savoir à quoi s'en tenir. Catherine Rannoux le constate, à petite échelle, lorsqu'elle montre que la forme adversative est récurrente dans le roman et tend à renverser les représentations attendues⁹⁶. Ainsi les énoncés des personnages et les jugements qu'ils portent sur le réel sont-ils rapidement désavoués, comme lorsque Grange se dit, après avoir reçu les premières consignes et cartes : « Il ne se passerait rien. Peut-être ne se passerait-il rien. » (*BF*, p. 24) Faisant défiler côte à côte deux jugements qui se remettent mutuellement en question, et le faisant de manière aussi brusque, Grange révèle toute l'instabilité de son point de vue sur la guerre. Rannoux en conclut : « [a]insi se juxtaposent dans le récit des évaluations contradictoires, dont la coexistence paradoxale crée cette "mise en tension" à l'origine d'une dissonance par quoi se dit en sourdine le désastre à venir, mais aussi semble se distendre le lien avec le monde réel.⁹⁷ » Ne pouvant évaluer la réalité extérieure, Grange perd en effet son lien à elle : en effet, avions et explosions échouent à transmettre à l'aspirant la menace imminente que représente la guerre, alors que les signes mystérieux qui animent la nuit aiguillent son angoisse, par leur impossible référence même. À la fois alerté et tranquilisé par ce qui l'entoure, Grange ne semble plus pouvoir se fier au monde extérieur afin de déterminer son sentiment. « Aucun signe déchiffrable n'est venu, mais l'angoisse est là » (*BF*, p. 198), pouvons-nous lire. Cette oscillation se cristallise tout particulièrement dans la première scène de patrouille nocturne, à la fin de la cinquième section : nous y voyons la « dissonance », pour emprunter l'expression de Rannoux, se construire dans le texte par une série de renversements sémantiques proches de l'oxymore. La nuit « jamais tout à fait noire » (*BF*, p. 38), la « fausse aurore » (*BF*, *ibid.*), le « ciel éveillé » (*BF*, p. 40), la nuit qui « ne dormait pas » (*BF*, *ibid.*), la « nuit trop éveillée » (*BF*, p. 41) ou encore la « traînée de ciel plus clair, vaguement vivante »

⁹⁶ Voir Catherine Rannoux, « Figures de la dissonance dans *Un balcon en forêt* », *Méthode*, no 13, 2007, p. 308.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 309.

(*BF*, p. 39) – tout le passage procède par une accumulation de qualificatifs s’attachant à la nuit et suggérant qu’elle n’est pas tout à fait comme elle devrait l’être. Il est également possible de le voir dans la récurrence de l’adverbe « trop », dans les formules négatives (« jamais tout à fait ») ou encore, plus explicitement, dans l’adjectif « fausse ». Deux champs sémantiques sont filés dans le passage comme dans tous ceux qui relatent les patrouilles nocturnes : celui de la lumière et celui de l’éveil, les deux contestant la représentation de la nuit qu’ils sont censés enrichir. Nous dirions donc, comme Marot, que ces oppositions, « par leur indétermination sémantique[,] disent la défaillance du récit à représenter ce qui constitue désormais l’expérience solitaire de Grange.⁹⁸ » Alors que plusieurs critiques ont vu dans cette juxtaposition des contraires un pas vers un excès de sens, une tentative de faire tenir les contradictions dans une sorte de surréalité⁹⁹, il nous apparaît plutôt qu’il y ait, dans la constante équivoque ressentie par Grange, un véritable *déficit* de sens.

Dans son essai *L’Enchanteur réticent*, Michel Murat propose que « [l]a leçon du *Rivage des Syrtes* demeurerait ambiguë [...] par excès de significations; celle du *Balcon en forêt* l’est par défaut. Ce roman de la guerre est impuissant à pourvoir la guerre d’un sens.¹⁰⁰ » Les personnages se révèlent en effet incapables d’élaborer une lecture générale du conflit, et il faut voir que, paradoxalement, cette inaptitude croît au fur et à mesure que s’accroît la menace allemande – alors que nous pourrions penser que l’imminence du conflit aurait plutôt comme conséquence de ramener les réservistes à leur situation et de les enraciner dans le réel. Confinés au bloc, entourés de silence et bloqués par la forêt, Grange et ses hommes se rendent compte à la fin de leur histoire que personne n’attend avec eux, contrairement à Aldo, pourrions-nous dire, dont l’attente était secondée par tout Orsenna dans *Le Rivage des Syrtes*. C’est ce délaissement qui semble réduire

⁹⁸ Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* », p. 43.

⁹⁹ C’est l’avis d’André Peyronie, par exemple, qui écrit : « un lieu et un moment où les deux postulations du mouvement et de l’immobilité sont possibles ensemble, un lieu et un moment où, pour l’imaginaire au moins (mais l’imaginaire est important), elles ne sont plus contradictoires. » André Peyronie, *Un balcon en forêt de Julien Gracq : les guetteurs de l’apocalypse*, Paris, Lettres modernes Minard, 2007, p. 94.

¹⁰⁰ Michel Murat, *L’Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 203.

le monde à une inintelligibilité des plus totales : « [Grange] n'eût pu dire très précisément à quoi il pensait : c'était plutôt une absolution gâteuse qui déboutait le monde de son recours, le renvoyait globalement à son chaos. » (*BF*, p. 205-206) Cependant, un détail échappe au chaos et rétablit fugitivement le lien de Grange au monde extérieur :

on voyait seulement le sous-bois qui, de ce côté, collait presque à la maisonnette : tout un fouillis frisé et humide, un tendre étincellement.

– Des fougères-aigles, pensa Grange – ce sont des fougères-aigles. Il lui semblait qu'il les voyait pour la première fois. D'avoir reconnu l'espèce lui causait un plaisir singulier : c'était comme s'il avait appelé une bête par son nom. (*BF*, p. 206-207)

De cette brève éclaircie, il faut comprendre que la saisie du monde ne peut se faire qu'à petite échelle. Le langage du personnage ne parvient plus à rejoindre les objets qui composent le réel *au-delà* de ces fougères-aigles : il ne peut aspirer à une appréhension générale ni à une vision d'ensemble de tout ce qui lui est extérieur. L'aspirant, contemplant un chantier de guerre où travaillent nonchalamment quelques soldats, pressent lui-même l'incommensurabilité de ces existences individuelles – « petit remue-ménage » (*BF*, p. 152) de « minuscules bricoleurs du dimanche » (*BF*, p. 153) – avec l'ampleur écrasante de ce qui les entoure. Tout se passe, aux yeux de Grange, « comme si quelque calcul, ici soudain maintenant de toute évidence, s'était inexplicablement, gravement, trompé d'échelle. » (*BF, ibid.*)

L'aspirant semble en effet n'avoir aucune prise sur ce monde de la guerre, dont il ne maîtrise vraisemblablement pas les codes¹⁰¹, et reste extérieur à toute forme de lecture des signes que lui offre le monde :

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 (*BF*, p. 41).

¹⁰¹ Voir, par exemple, la montée de l'aspirant vers la maison forte au tout début du roman, alors qu'il tente d'apprécier la « très honnête coupure » du front de la Meuse devant un capitaine qui répond avec mécontentement qu'il y voit plutôt une « ligne mange-tout ». Grange « avait dû heurter quelque tabou » de l'armée, pouvons-nous lire, sans que ce tabou soit explicité pour le lecteur ni pour Grange. (*BF*, p. 18).

La situation se renverse, et c'est plutôt l'aspirant qui se trouve contraint de poser les questions : en effet, une grande partie de ses prises de parole aboutissent en interrogations. Dès son assignation dans les Ardennes, il se demande : « “Une *maison-forte*, songeait-il, qu'est-ce que cela peut être?” Il fouilla dans ses souvenirs déjà lointains du règlement sur l'emploi des fortification de campagne : non, décidément, il n'y avait rien. » (*BF*, p. 15) Pendant la montée, les questions continuent de jaillir : « Où me mène-t-on? » (*BF*, p. 19) Comme le remarque Cardonne-Arlyck, ces expressions du *défaut* de sens surviennent pour la plupart au cours des quelques passages de discours direct du personnage, ce qui fait « de ces moments de parole intense [...] des temps, aussi, de silence du sens.¹⁰² » La guerre même, lorsqu'elle éclate en de multiples déflagrations à l'horizon, ne peut être reconnue par ce personnage qui a pour fonction de la guetter et fait l'objet d'une nouvelle interrogation.

Le rythme alangui, l'immobilité de l'air, et le silence, faisaient penser à une goutte lente qui fût tombée par intervalles des voûtes de la nuit [...]. Le calme de la nuit était lourd et mou; Grange ne sentait plus le froid, 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 d'un feu languissant qui percutait mystérieusement la terre.

– C'est très loin, songeait-il, du côté de Bouillon, peut-être de Florenville. Mais qu'est-ce que c'est? » (*BF*, p. 196-197)

L'aspirant se trouve « sous le charme » du monde de la guerre, pris dans une sorte de fascination pure qui le condamne à n'en être qu'un simple *spectateur*, « le menton dans ses deux mains », de cet univers qui s'agite sous ses yeux¹⁰³. L'ensemble de l'extrait est articulé autour de rappels ponctuels de l'activité de guetteur du personnage – Grange « fixait le ciel » (*BF*, p. 196); « le regard glissait par-dessus les hautes branches » (*BF*, *ibid.*); « quand on regardait très attentivement » (*BF*, p. 196); « il considérait » (*BF*, p. 196-197) – comme si,

¹⁰² Élisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, p. 135.

¹⁰³ Voir aussi la scène d'entraînement de la cavalerie, à laquelle assistent les hommes de la garnison de Grange : ils « venaient s'établir parfois pour des heures au bord du chemin, comme les villageois des futaies princières pour voir passer les équipages des grandes chasses » (*BF*, p. 69). Les manœuvres de blindés deviennent de véritables défilés – les militaires « processionnaient » (*BF*, p. 70), « presque à la manière d'un spectacle naturel » (*BF*, p. 72). Grange et Olivon s'installent ici comme devant « le Tour de France » (*BF*, p. 69) ou un « défilé tintamarresque » (*BF*, p. 72), « comme un matin de Quatorze Juillet » (*BF*, p. 172).

incapable d'agir, il devenait prisonnier du « perceptible » et du « visible » (*BF*, p. 196). Nous aurions donc tendance à dire avec Hamel que, « [p]lutôt que de parvenir à maîtriser le cours des événements, [Grange] subit les contrecoups de catastrophes qui dépassent son entendement, qui le broient et contre lesquelles il peut tout au plus s'agiter en vain.¹⁰⁴ » C'est pourquoi, avec les autres réservistes, il est contraint de demeurer dans son « balcon en forêt » sans jamais prendre place sur la scène du « théâtre de la guerre » (*BF*, p. 188) : la participation ne lui est pas permise, puisqu'il ne peut s'inscrire dans un monde qui n'est plus à l'échelle de l'intelligibilité humaine. Il est à cet égard significatif que Grange songe à un moment que sa garnison assure un « intérim exemplaire » (*BF*, p. 113) pour les hommes partis au front : une forme d'inversion se met en place, alors que les militaires que nous rencontrons comme personnages dans le roman jouent en fait le contraire du rôle qui leur est assigné.

Les tentatives des réservistes de participer au monde s'avèrent inéluctablement vaines, mal adaptés qu'ils sont à ce monde de la guerre. L'exemple le plus éloquent survient pendant l'ultime affrontement : les quatre hommes finissent par tirer sur une camionnette allemande, chargée de livrets matricules. Tout juste avant le tir de Gourcuff, Grange esquisse un mouvement vers le carnet de silhouettes allemandes que lui a remis le capitaine Varin, soudainement conscient que cette cible en quelque sorte « neutre » ne correspond pas à leur ennemi véritable : « ils avaient porté la main sur les arcanes. Les conséquences étaient imprévisibles. » (*BF*, p. 234) Les représailles allemandes – conséquence « prévisible » pour celui qui connaît les règles de la guerre – ne tardent pas à venir et se muent pour les réservistes en une forme de punition découlant de leur erreur, et plus généralement de leur manque de discernement, du fait qu'ils ne possèdent aucun critère pour jauger du monde.

Le silence revenu était le silence pétrifié qui suit le claquement d'une gifle : on sentait qu'une colère froide, énorme, s'amassait quelque part mortellement, avant d'exploser.

¹⁰⁴ Yan Hamel, *La Bataille des mémoires : la Seconde Guerre mondiale et le roman français*, p. 234.

– 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. (*BF*, p. 233)

Dans cet univers dépourvu d'ordre, les réservistes finissent par postuler l'existence d'une volonté supérieure, qui se substitue à l'armée allemande et représente le véritable *ennemi* des personnages dans le roman. Grange le remarque au sortir d'un tête-à-tête avec Varin : lorsque ce dernier parle du cours de la guerre, le pronom « *ils* » semble désigner davantage « les régions orageuses de la puissance » (*BF*, p. 137), ce mystérieux « Génie » responsable de diriger les opérations de l'armée française, que les ennemis guettés de l'autre côté de la frontière – « jamais les Allemands » (*BF*, p. 137), ajoute Grange. Les frontières de l'opposition s'effacent dans cette guerre étrange; l'ennemi total, englobant, mais inassignable, pressenti par Grange, en vient ultimement à prendre d'assaut tout le territoire, comme si c'était le monde au complet qui se retournait contre les résidents de la maison forte. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil à la description des premières explosions qui balaient le paysage et l'occupent tout entier, accaparant « toute la voûte du ciel¹⁰⁵ » :

Un énorme bourdonnement qui montait lentement vers son zénith entraînait par les fenêtres ouvertes. Ce bourdonnement ne paraissait pas de la terre; il intéressait uniformément toute la voûte du ciel, devenu soudain un *firmament* solide qui se mettait à vibrer comme une tôle [...]. Ce qui renforçait cette impression, c'était la réponse de la terre noyée dans la nuit, où rien d'humain ne bougeait encore [...]. De l'horizon, une nouvelle nappe de vrombissements commença à sourdre, à s'élargir, à monter sans hâte vers sa culmination paisible, à coulisser majestueusement sur le ciel, et cette fois, brusquement, les chiens se turent : il n'y avait plus qu'elle. (*BF*, p. 167-168)

Il se dégage de cet extrait l'impression trouble qu'aucun homme n'est présent *derrière* les explosions ni responsable de celles-ci : « rien d'humain ne bougeait », « il n'y avait plus qu'elle [la nappe de vrombissements] ». Ce sont plutôt le « bourdonnement » et cette « nappe de vrombissements » qui deviennent principes agissants, en se faisant sujets des phrases, comme les « fumées » de l'extrait qui suit :

¹⁰⁵ Nous soulignons.

Un bourdonnement lourd monta avec la pleine chaleur du côté de la Meuse et, coup sur coup, semés sur presque tout le demi-cercle de l'horizon d'ouest, crevèrent presque simultanément des bouquets de grosses explosions. Mais cette fois des fumées montèrent sur l'horizon des bois, grises et lentes : trois d'abord, puis sept, huit, dix, quinze. [...] Sur tout le rebord du Toit, une main rapide venait de courir, allumant la rampe. (*BF*, p. 187-188)

Cette « main rapide », détachée de tout être et de toute intentionnalité, qui allume la rampe et déclenche les attaques aériennes, se présente pour Grange et les réservistes comme la seule explication possible de leur situation, à défaut de tout lien avec le monde pour la comprendre.

LA TRAVERSÉE

À la lumière de ces observations, une remarque s'impose : le trajet du train au début d'*Un balcon en forêt*, plus que la simple *sortie* d'un monde antérieur, pourrait également représenter l'*arrivée* dans un monde inédit, possédant toutes les apparences du premier – sa laideur – mais doté de nouvelles règles et conventions insaisissables pour le personnage issu de la réalité de « l'avant-roman ». Une frontière imperceptible a été franchie¹⁰⁶, et l'aspirant a surgi dans un monde, comme le dit Daunais à propos de celui des romans kafkaïens, « qui le dépasse de toutes parts, un monde qui est si loin en avant de lui, si délesté de mémoire, si coupé du monde ancien¹⁰⁷ » qu'il ne parvient plus à le raccorder à son ancienne vie. Selon Daunais, c'est à partir de Kafka que le fil de la mémoire du personnage, « raccourcie¹⁰⁸ » depuis longtemps, se rompt définitivement : dans ces romans de la *traversée*, pour lui emprunter cette heureuse expression, le basculement d'un monde à l'autre se fait d'une manière si subite, avec une « vitesse de dépassement¹⁰⁹ » si grande, que disparaît la possibilité de comparer le

¹⁰⁶ Il faut ajouter : franchie tout juste *avant* le roman, comme en témoigne la proposition subordonnée au plus-que-parfait qui est placée au début de la première phrase. « Depuis que son train *avait passé* les faubourgs et les fumées de Charleville, il semblait à l'aspirant Grange que la laideur du monde se dissipait » (*BF*, p. 9). Nous soulignons.

¹⁰⁷ Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions : essai sur la mémoire du roman*, p. 107.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 108.

présent au monde duquel provient le personnage, avec tous les repères et les valeurs qui le constituaient.

Si, comme nous venons de le montrer, les réservistes se sentent menacés par la *totalité* du monde, il semble que ce soit précisément parce que leur mémoire vacillante a entraîné avec elle tout souvenir d'une guerre antérieure, tout point de référence pour juger de la réalité qui les entoure. Grange ne cesse en effet de se demander ce que la guerre autour de lui essaie de mimer : dès le début du roman, au cours d'un déjeuner chez le capitaine Varin avec les autres commandants, il remarque que « [v]isiblement on sing[e] quelque chose ici, mais quoi? » (*BF*, p. 44). À cette question, les événements n'apportent aucune réponse, puisque l'interrogation est reprise, presque telle quelle, à la toute fin du roman, lorsque Grange et Gourcuff fuient par le boyau d'évacuation vers la forêt, seuls survivants de l'attaque allemande :

Grange sentit passer sur lui, comme à distance, un fantôme de rire qui glissait sur le visage sans le faire bouger. [...]

– File. Tu te ferais pincer ici sans servir à rien. *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. (*BF*, p. 241-242)

Aux deux moments de son interrogation, Grange marque le décalage – décalage que l'on peut bien lire avec la mise en italique de « *C'est un ordre* » – et s'installe en retrait de ces scènes convenues du « récit de guerre » auxquelles il se sent incapable d'adhérer. Ne reste plus qu'un « fantôme » de comique, qui ne peut tirer de Grange qu'une « grimace lugubre¹¹⁰ » : son rire ne peut être franc devant cette « singerie » qui opère sans qu'il y ait connaissance des deux mondes à comparer.

Une impression généralisée de dégradation s'impose à Grange dès son arrivée dans la guerre au début du roman, avec « le long de la berge les réseaux de barbelés où une crue de la rivière avait pendu des fanes d'herbe pourrie ». Il apparaît à l'aspirant qu'« avant même le premier coup de canon, la rouille, les

¹¹⁰ Lorsque les réservistes se rendent compte qu'ils ont été oubliés par les instances supérieures de l'armée, Grange pense : « – On est en plein *comique troupier*, se marmonnait-il à lui-même, et on y est bien – et malgré lui une grimace d'hilarité lugubre lui ridait les joues. » (*BF*, p. 205)

ronces de la guerre, son odeur de terre écorchée, son abandon de terrain vague, déshonoraient déjà ce canton encore intact de la Gaule chevelue. » (*BF*, p. 11) Le passage suggère un long travail d'érosion et de décadence, que les quelques mois écoulés depuis le début des hostilités ne peuvent vraisemblablement pas avoir contenu. La maison forte reproduit cette impression, et cela tout particulièrement au moment où Grange fait visiter les lieux au lieutenant en panne d'essence : la description souligne « l'odeur moisie des caves murées et des champignonnières » et le « suintement de caverne ruissela[n]t sur les murs en larges plaques luisantes » (*BF*, p. 79). Le lieutenant ne tient pas longtemps avant de vouloir échapper à l'air vicié du bloc, tel « un visiteur dans une chambre de malade » (*BF*, p. 79). Tout dans cette guerre semble suranné, et même anachronique, si nous pensons par exemple au capitaine Varin : à propos de ce personnage à la rigueur et à la sécheresse militaires, le seul du roman pour qui la marche de la guerre semble avoir de l'importance, Grange note : « il a dû se tromper d'époque, ou se tromper d'armée » (*BF*, p. 46). L'aspirant a une réflexion similaire en regardant l'équipage militaire cheminer vers le front : « le cortège glissait déjà devant les yeux avec la couleur fade et usée du souvenir. » (*BF*, p. 177) Toutefois, cette guerre dont est témoin Grange n'a finalement que la *couleur* du souvenir et apparaît sans consistance ni contenu. Il reste impossible de déterminer quelle autre époque et quelle autre armée précisément sont évoquées par le cortège, tout comme il est insensé de tenter d'identifier l'époque et l'armée qui auraient pu accueillir le capitaine Varin.

Il semble parfois se profiler à l'horizon du roman un univers de référence pouvant appuyer l'impression de dégradation de la guerre; toutefois, cet univers se disloque sans cesse sous le poids de multiples allusions à des époques historiques lointaines¹¹¹. Pour la critique, cette accumulation de références

¹¹¹ Voir par exemple : « ce canton encore intact de la Gaule chevelue » (*BF*, p. 11); « toutes les armures de la guerre de Cent Ans » (*BF*, p. 12); la « Grande Armée » (*BF*, p. 37); « la vieille bauge mérovingienne » (*BF*, p. 71); ou encore la terre « pleine de présages, comme au temps où on suspendait des boucliers aux branches des chênes » (*BF*, p. 100-101).

temporelles participerait du phénomène de déréalisation présenté plus tôt : Peyronie, par exemple, avance que celles-ci

contribuent à dégager Grange de l'étroitesse de sa condition temporelle, et, en faisant remonter à l'imagination le cours de l'histoire, elles créent, discrètement, non pas une atemporalité mais une surtemporalité où tous les moments de l'histoire tendent à devenir présents ensemble.¹¹²

S'il semble convaincant de dire avec le critique qu'en rassemblant divers lieux et diverses époques, le roman fait éclater la référence réaliste bien définie des Ardennes de 1939 et 1940, il ne faut cependant pas omettre de prendre en compte la particularité de ces nombreuses références. En effet, au fur et à mesure que se déroule l'histoire, elles perdent en précision et en détermination – comme si le roman mettait en scène l'effritement progressif de sa mémoire, jusqu'à permettre à l'aspirant de souhaiter « *on ne sa[it] quel retour des temps* – un temps de grandes chasses sauvages et de hautes chevauchées » (*BF*, p. 70¹¹³). L'idée d'un événement primordial, dont la guerre de Grange serait la répétition ou l'actualisation, se décompose donc en une série d'échos qui ne peuvent que s'annuler l'un l'autre et rendre l'identification impossible¹¹⁴.

CONCLUSION : POUR EN FINIR AVEC L'ATTENTE

Il est possible d'énoncer, pour conclure, que l'on n'attend *rien* dans l'univers d'*Un balcon en forêt*, car tout est en quelque sorte *déjà* advenu. De l'attaque allemande, on ne peut espérer que la confirmation de cette « traversée »

¹¹² André Peyronie, *Un balcon en forêt de Julien Gracq : les guetteurs de l'apocalypse*, p. 80.

¹¹³ Nous soulignons.

¹¹⁴ Il faut renoncer à l'idée que la Première Guerre mondiale constitue le monde de référence, même si certains extraits semblent appuyer l'hypothèse : voir, par exemple, la « jeunesse usée, fiévreuse, mangée par le dedans » des soldats passant devant la maison forte, qui fait contraste à la mine « fleur au fusil » affichée par les poilus en 1914 (*BF*, p. 173). Il faut voir que la référence ne revient pas avec beaucoup d'insistance dans le roman et que, lorsqu'elle survient avec le plus de détails, c'est dans une perspective peu « belligérante » ou héroïque – ce n'est pas un souvenir de la victoire des Alliés, mais seulement de l'enchantement causé par l'éclatement du conflit. Grange ramène en quelque sorte son souvenir à ce qu'il vit au présent, dans la forêt des Ardennes : « Grange se souvenait que, encore tout enfant, le deux août 1914, la population du bourg s'était rassemblée au soir sur le quai [...]. C'était pour être à la portée des *signes*. [...] 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. » (*BF*, p. 191-192)

qui, vraisemblablement, a eu lieu avant le début du roman. En effet, l'attente est récusée par le narrateur dès la première moitié du roman, même si Grange lui-même préfère ne pas mener sa pensée jusque-là :

à vrai dire, on n'attendait rien, sinon, déjà vaguement pressentie, cette sensation finale de chute libre qui fauche le ventre dans les mauvais rêves et qui, si on eût cherché à la préciser – mais on ne s'en sentait pas l'envie – se fût appelée peut-être le *bout du rouleau* (BF, p. 93).

L'extrait, dans le subtil glissement du discours intérieur de Grange à une prise de parole du narrateur, vient en quelque sorte annoncer la réflexion de Grange que nous citons en début de chapitre, à savoir que tout ce que l'on peut attendre ici est une chute sans fond dans le vide qui sépare l'individu et le monde¹¹⁵. L'interrogation de Fabrice à Waterloo est donc condamnée à rester en suspens dans la bouche de l'aspirant : il n'y a aucune réponse à espérer, aucun supplément de conscience à acquérir, aucun apprentissage du monde à faire – plus d'un siècle plus tard, il n'y a qu'à s'étonner devant la découverte subite d'une telle absence de liens.

En somme, ce chapitre – la lecture d'un certain rapport au monde mis en scène entre Grange et la guerre – nous a permis d'évaluer *Un balcon en forêt* à l'aune des romans qui ont été publiés à la même époque : grâce à la perspective élargie de cette comparaison, ce qui apparaissait singulier au sein de l'œuvre romanesque gracquienne a pu trouver sa justification. Toutefois, le roman ne s'est pas éteint avec l'apparition de la situation existentielle que partage Grange avec les autres personnages de son siècle – loin de là. Afin de faire un premier pas vers une explication de la sortie du roman de Gracq, nous nous déplacerons dans le chapitre suivant vers l'autre pôle du rapport au monde et nous pencherons sur la réponse toute particulière offerte par le personnage de Grange aux *liens brisés*.

¹¹⁵ Il est possible de lire la scène de la luge en fonction de cette idée de chute dans le vide – au lieu d'en faire une « mise en abyme » de la temporalité du roman de l'attente qui accélère vers sa fin, comme le suggère par exemple Peyronie dans *Un balcon en forêt de Julien Gracq : les guetteurs de l'apocalypse*, p. 97. Voir : « 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 pesanteur » (BF, p. 119-120). Nous soulignons.

CHAPITRE DEUX :
LE TRAVAIL DU PERSONNAGE

Au tout début du *Château* de Kafka, l'Arpenteur K. arrive dans un village sans savoir précisément pour quelle tâche on l'y a appelé. Tout au long du roman, il cherche vainement une explication, se débattant dans un monde qu'il reste pourtant convaincu de parvenir à saisir en renouvelant ses efforts. Aux yeux de Zérafra, l'absurde kafkaïen procède de cette tentative désespérée de la part du personnage de discerner un ordre dans la réalité extérieure, de résorber l'écart entre son monde et celui du château en les réunissant dans un même principe rationnel : tout occupé qu'il est de *lutter* pour donner un sens à sa présence au village, l'Arpenteur exclut l'absurde, refuse d'en considérer la possibilité, mais finit inexorablement terrassé par une situation qui, lorsque considérée avec circonspection, ne peut être qualifiée autrement¹¹⁶.

Rien de tel dans *Un balcon en forêt* : difficile, en effet, de ranger ce récit dans la catégorie des romans kafkaïens, malgré la mise en scène d'une situation existentielle similaire, que nous avons présentée dans le chapitre précédent. Il faut voir que ce qu'attend Grange du monde le distingue des héros du romancier pragois et finit par fonder la particularité du récit de Gracq. Plutôt que d'espérer des directives pouvant lui permettre de renouer avec le monde au-delà de la maison forte, l'aspirant considère la rupture des attaches avec sa vie antérieure, puis l'absence de liens avec cette guerre étrange qui doit éclater, et conclut : « [e]ntre les deux, le temps qui venait était bon à prendre » (*BF*, p. 111) – comme si l'Arpenteur, satisfait de son sort, comblé par une situation censée être

¹¹⁶ Voir Michel Zérafra, *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, p. 384-385.

provisoire, s'installait au village du *Château*, sans se poser davantage de questions. Contrairement à celui-ci, ou encore à son compatriote Joseph K., Grange abandonne le combat et décroche en quelque sorte de sa réalité, pour mieux en *tirer parti*.

Dans l'introduction de ce mémoire, nous soutenions avec Lukács que les personnages romanesques sont guidés par des idéaux, ou fictions intérieures, qu'ils veulent vérifier et valider dans le monde social : leur quête se mène donc au sein d'une réalité extérieure à eux. Même dans un cas comme celui de l'Arpenteur, lorsque la fiction intérieure s'amenuise au point où le personnage ne désire plus rien au-delà d'une compréhension du réel, lorsque son imagination semble tellement réduite qu'elle passe près de s'anéantir, il se trouve encore une force en lui qui le pousse à agir dans le monde et à diriger ses efforts vers une nouvelle manière d'habiter celui-ci. Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur la volonté de détachement de Grange, qui est près d'entraîner le roman hors de lui-même. Si, comme l'écrit Daunais, « tous les héros romanesques n'ont de sens que dans le combat qu'ils mènent contre et avec la durée de leur vie pour atteindre les buts qu'ils se sont donnés ou qui les entraînent¹¹⁷ », l'attitude de Grange dans *Un balcon en forêt* suscite la question suivante : quelles sont exactement les conséquences pour le roman d'un tel personnage que plus rien n'entraîne, qui ne cherche plus à trouver sa place dans le monde extérieur et que même la situation de *liens brisés* ne parvient plus à révolter?

UN PERSONNAGE SANS CURIOSITÉ

Après avoir décidé de ne pas se replier, Grange et les réservistes se trouvent seuls à attendre l'ennemi allemand, déjà présent dans le paysage par le grondement de ses canons, mais toujours impossible à repérer. L'aspirant décide de faire une expérience :

¹¹⁷ Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, p. 25.

quand [...] un instant [il] se bouchait les oreilles de ses doigts, l'allée entière n'était qu'une coulée printanière et douce, tiède déjà sous sa brume dorée, qui fuyait merveilleusement vers les lointains bleus. À mesure que le temps passait, Grange sentait grandir en lui un sentiment de sécurité irréaliste, né bizarrement de ce pas de géant de la bataille qui les avait enjambés. (*BF*, p. 209-210)

Si le geste semble sans importance et, d'autant plus, isolé dans l'ensemble du roman, il illustre cependant la tendance générale de Grange à nier l'avènement du conflit et à ruser avec la pensée de ce qui doit venir. Ce personnage qui « s'amus[e] parfois à fermer les yeux » (*BF*, p. 70) et détourne sciemment son regard d'un futur qui ne lui convient pas, n'est pas loin d'échouer comme « guetteur de l'horizon¹¹⁸ », pour reprendre la formule de Collot à propos des héros gracquiens : l'aspirant semble en effet se priver de tous les moyens lui permettant d'avoir prise sur le réel, pour mieux se maintenir dans l'illusion que les événements historiques ne peuvent le rejoindre à la maison forte. En ce sens, l'écart qui le sépare de son prédécesseur, Aldo, n'a pas échappé à la critique récente de l'œuvre de Gracq¹¹⁹. Il faut voir que, contrairement au héros du *Rivage des Syrtes*, dont la volonté de mettre en branle sa vie et celle de sa patrie est manifeste, Grange ne possède pas cette « manière de regarder¹²⁰ » qui permet au premier de provoquer la reprise d'un conflit en dormance depuis trois cents ans¹²¹. L'aspirant choisit plutôt de se murer dans un sommeil rassurant – ce même sommeil que récuse Aldo dans le roman de 1951 – à la manière d'« un dormeur sur l'herbe qui dans son sommeil même se retourne et chasse de temps en temps d'un revers de la main un bruit de guêpe. » (*BF*, p. 48-49). Grange se laisse également rassurer par la respiration des réservistes endormis, au retour

¹¹⁸ Voir Michel Collot, « Les Guetteurs de l'horizon ».

¹¹⁹ Voir surtout Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 203-207; et Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*. Avant les années 1990, il semble que la critique n'a pas fait beaucoup de cas de cette différence entre Grange et Aldo.

¹²⁰ Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951, p. 275. Grange partage plutôt « une certaine manière de [...] retirer son regard » prônée par Marino dans le roman de 1951. *Ibid.*, p. 48.

¹²¹ C'est la thèse que défend Yves Bridel : « c'est son regard qui, s'il ne crée pas à proprement parler les événements, les met en perspective et dynamise tout à coup la situation, parce qu'il perçoit enfin ce qui se passe et l'interprète dans la perspective neuve d'une situation mouvante. Le rôle du regard d'Aldo devient actif, il épouse le mouvement, l'accélère, à la limite il le crée. » Yves Bridel, « Le Regard dans *Le Rivage des Syrtes* », dans Georges Cesbron (dir.), *Actes du Colloque international d'Angers, 21, 22, 23 mai 1981*, Angers, Presses universitaires d'Angers, 1981, p. 359.

d'inspections nocturnes qui ont remué sa tranquillité : « le monde autour de lui était douteux et mal sûr, mais il y avait aussi ce sommeil. » (*BF*, p. 41) Comme l'explique Murat, l'attitude de dormeur de Grange le « met hors jeu; elle tient provisoirement le monde, c'est-à-dire la guerre, en respect¹²² ». C'est ainsi qu'il prétend ne pas comprendre Olivon au moment où celui-ci offre ses prévisions sur le conflit imminent :

Grange aimait bien décourager les curiosités, et d'abord la sienne. Contre les nouvelles de la guerre, les bribes de renseignements qui lui parvenaient de force sur la tournure que pouvait prendre un jour la campagne, il se hérissait d'instinct, comme la peau se durcit et se rétracte au devant d'une fine pointe qui la menace. [...]

– [...] Ça se peut bien que ce soit pour cette semaine...

– Que ça soit quoi?...

– Oh! Bien, mon yeutenant... Olivon détourna la tête avec une gêne cette fois un peu scandalisée... (*BF*, p. 73-75)

Scandalisé, Olivon l'est par le fait que son supérieur ne reconnaisse pas une référence aussi explicite, dans le contexte de son énonciation. Il apparaît que Grange, même s'il est sans pouvoir sur le mûrissement des événements historiques, a entrepris au moins en pensée de tenir la guerre à distance. Cette tentative de « décourager les curiosités » – la sienne avant tout – en vient donc à caractériser le *travail* du personnage dans *Un balcon en forêt*, alors qu'Aldo, pourrions-nous arguer, tendait quant à lui à entretenir et à aiguïser celles d'Orsenna.

Le travail du personnage atteint son comble dans un des chapitres centraux du roman, dans lequel est détaillée la réaction de Grange, qui « n'aimait plus les nouvelles » (*BF*, p. 123), aux alertes et instructions reçues à la maison forte. L'aspirant, pouvons-nous lire, s'emploie à produire « tout un système pensées de secours » (*BF*, p. 125), se bâtissant « tout un capital de songeries paisibles,

¹²² Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 55. Éric Faye va dans le même sens lorsqu'il affirme que ce « qui dérange Grange n'est pas tant la perspective d'une invasion, avec ce qu'elle a de fascinant, que ce regain de force qui traverse l'armée et la conduit à reprendre *contact* avec la maison forte. » Éric Faye, *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq*, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé, p. 84. Nous soulignons.

confortables, de prévisions de sécurité, économisé, consolidé semaine à semaine » (*BF*, p. 132). Par exemple, après avoir remarqué, règle en main et mesures précises en tête, que le « matelas belge » (*BF*, p. 127) entre l'Allemagne et la France manque d'épaisseur, Grange tente tout de même de se convaincre que la densité des Ardennes suffira à dissuader l'offensive ennemie : citant tour à tour l'échec historique de Joffre en 1914, la description de la forêt par Michelet, la réputation de la défense belge, il accumule les « références » (*BF*, p. 128) au point de construire un rempart inébranlable à son illusion de sécurité. Dans son ouvrage *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, Noël relève également les nombreuses conjonctions « mais », qui opèrent un renversement du négatif au positif dans l'évaluation que fait Grange de la situation militaire¹²³. Notons l'exemple suivant : « Il sentait bien au creux du ventre une révolusion désagréable [...] : il comprenait que c'était la peur d'être tué; *mais* une part en lui se détachait et flottait au fil de la nuit légère » (*BF*, p. 219¹²⁴). Cette réinterprétation des événements ou des impressions, d'autant plus expéditive qu'elle s'effectue dans le mouvement d'une même phrase, permet à l'aspirant de repousser l'arrivée de la guerre dans son esprit au fur et à mesure qu'elle progresse sur le territoire. En plus de ces « mais » récurrents, de nombreuses interrogations surviennent dans le discours que tient Grange sur le conflit, comme pour faire vaciller ce qui, dans le contexte, devrait aller de soi. Une telle interrogation survient, par exemple, lorsque l'aspirant sort de ses tête-à-tête avec le capitaine Varin, qui viennent ébranler en lui une tranquillité assurée par plusieurs jours consécutifs de solitude dans la forêt : « La guerre? se disait-il en secouant les épaules d'un geste hargneux – et qui sait même s'il y a une guerre? S'il y en avait une, il le saurait. » (*BF*, p. 49)

En somme, avec ce que nous avons nommé son *travail* dans le roman, Grange ne peut être conçu comme un simple témoin du laisser-aller français, de « la sieste de cette armée au bois dormant » : « dans un recoin obscur de ses pensées, il se sentait complice. Il y avait un charme trouble, puissant, à se vautrer

¹²³ Voir Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 203.

¹²⁴ Nous soulignons.

dans ce bateau ivre qui avait jeté par-dessus bord son gouvernail, puis ses rames – le charme étrange du *fil de l'eau*. » (BF, p. 157) En se maintenant dans cette torpeur et en conjurant tout ce qui pourrait la rompre, yeux et oreilles bouchés, l'aspirant va finalement dans le même sens que tout un monde qui a perdu les liens et les médiations qui le composaient auparavant : plus exactement, Grange tend à exacerber la condition de *liens brisés* dans laquelle il se trouve à la maison forte et se laisse glisser vers cette situation de rupture, sans aucune résistance, en lui donnant le coup de pouce qu'elle requiert parfois. Un premier écueil se présente ici pour le roman, avec une telle fiction intérieure négative, constituée avant tout par un *refus* du monde extérieur.

MESURES DE LA CONSCIENCE

À lire de près le roman, il apparaît que la « sieste » de Grange ne soit pas tout à fait la même que celle de l'armée française¹²⁵. Il faut en effet distinguer le personnage principal de ses acolytes Gourcuff, Olivon et Hervouët : si les trois réservistes souhaitent aussi être oubliés par l'armée, laissés à leur sort dans la maison forte des Ardennes¹²⁶, il semble que ce soit avant tout parce qu'ils craignent un combat sans soutien extérieur et, ultimement, la défaite. Grange, quant à lui, a tout l'air de posséder une conscience plus vaste de leur situation et paraît apte à réfléchir la guerre dans son ensemble : « embarqué dans cette guerre qui tournait à petit bruit, au point mort, il ne songeait pas à rechigner à la besogne possible, mais il ne participait pas – d'instinct, chaque fois qu'il le pouvait, il gardait son quant à soi et prenait du recul. » (BF, p. 14) Cette conscience permet à l'aspirant de rester à l'écart, de tenir la réalité à distance, d'éviter d'être collé à

¹²⁵ La critique ne semble pas établir de distinction entre le sommeil de Grange et celui du reste de la France – puisqu'elle tend souvent à ramener *Un balcon en forêt* à un témoignage « romancé » de Gracq sur son expérience de la drôle-de-guerre. Voir par exemple : « Grange ne croit pas à la guerre – comme les Français de l'époque ». Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 203.

¹²⁶ Voir : « – On est parés, faisait Olivon en hochant la tête devant l'amoncellement du garde-manger [...]. Il y passait le souhait magique qu'on les eût oubliés là pour longtemps – pour toujours. » (BF, p. 109)

celle-ci. Contrairement aux trois autres réservistes, il ne se trouve pas emprisonné dans l'angoisse du conflit imminent, et c'est cette distance qui lui permet de concevoir autrement la « guerre qui tournait à petit bruit ». La différence de position est fondamentale : elle entérine le statut de personnage principal de Grange dans *Un balcon en forêt*, et s'incarne tout particulièrement au cours d'une inspection en forêt qui réunit l'aspirant et Hervouët. Ce dernier, tenté par une partie de chasse, est rapidement arrêté par son supérieur au moment où il empoigne son fusil :

– Après la guerre, tu tireras tant que tu voudras. Tu ne peux pas dire qu'on ne nous fiche pas la paix, ici.

– Je ne dis pas ça, fit Hervouët. Il avait l'air désesparé, perplexe, un regard de chien battu... Plutôt le contraire.

– 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...

Il fit un geste vers la forêt vide, et secoua la tête.

– ...On n'est pas soutenus... (BF, p. 156)

Comme Gourcuff et Olivon, Hervouët est « désesparé, perplexe », bref ébranlé par le vide de la forêt et celui du champ de bataille. En ce sens, les trois réservistes sont plus proches de l'Arpenteur que de Grange, puisque, à la manière du héros kafkaïen, ils jugent anormale et même souvent inquiétante la situation existentielle des *liens brisés* dans laquelle ils se trouvent – même si leur combat prend une forme différente. Le refus du monde dont ils font parfois preuve ainsi que leur tendance à faire la « sieste » peuvent donc encore se comprendre comme un rapport engagé avec le monde, aussi conflictuel soit-il.

De son côté, l'aspirant, s'il « compren[d] pourquoi une troupe égarée, d'instinct, marche au canon » (BF, p. 224), ne semble pas en avoir lui-même le réflexe. Dans l'extrait cité plus haut, Grange fait allusion à un *après* et apparaît ainsi comme le seul personnage capable de se dégager de leur situation immédiate. On le voit d'ailleurs à quelques reprises accéder à des points de vue surélevés dans la forêt : la possibilité d'un champ de vision large lui est octroyée,

même s'il ne la saisit pas volontiers. Il faut voir que, contrairement à ce qu'en dit souvent la critique, ces passages ne correspondent pas tout à fait au modèle du héros gracquien scrutant l'horizon : en effet, ce n'est pas un avenir « indéterminé et insaisissable¹²⁷ » que guette Grange au loin, pour reprendre les termes employés par Collot au sujet du *Rivage des Syrtes*. C'est plutôt le monde connu, le monde dont il fait partie en tant qu'aspirant de l'armée, qui prend place sous son regard – et c'est en cela qu'il est, au final, capable d'apprécier avec justesse sa situation¹²⁸.

En ce sens, Grange apparaît proche du personnage romanesque des années cinquante, conscient des possibilités que lui offre le monde ou, plutôt, de l'amenuisement de ces mêmes possibilités, comme nous l'avons vu au premier chapitre. Si cette conscience ne va jamais jusqu'à s'exprimer explicitement – l'aspirant n'allant jamais jusqu'à l'ériger en une véritable *pensée* –, elle n'est tout de même pas sans distance critique ni même sans ironie. Celle-ci surgit lorsque Grange marque, à de nombreuses reprises, l'écart entre lui et les autres soldats en révélant l'aspect parodique de la guerre qu'ils sont en train de vivre : nous pensons particulièrement à la scène des déjeuners de la compagnie du capitaine Varin¹²⁹. Comme le remarque Jean-Yves Debreuille, la distance ironique dans *Un balcon en forêt* n'est « pas donnée comme celle que prend l'auteur : elle est celle de son personnage principal, auquel ces réflexions sont toujours prêtées.¹³⁰ » Un autre exemple de l'ironie du personnage advient lorsque celui-ci désigne ses illusions de sécurité comme constructions mentales, parlant par exemple d'un « système de pensées de secours », comme nous l'avons vu plus haut. Dans *Personne et personnage*, Zéraffa suggère que pour les romanciers de la « non-

¹²⁷ Michel Collot, « Les Guetteurs de l'horizon », p. 110.

¹²⁸ Voir par exemple lorsque Grange s'assoie au bord de la falaise : « on voyait seulement tout au fond de la vallée la petite ville tapie, couvée dans la chaleur de ses pierres grisâtres, et la Meuse qui bougeait faiblement au creux de la pénombre verte, comme une carpe au fond d'un vivier. – Qu'est-ce qu'on attend ici? » (*BF*, p. 151)

Voir aussi lorsque Grange gravit la côte jusqu'à « l'espace ouvert des fagnes désertes », du haut duquel il observe le chantier « dérisoire » de l'armée française. (*BF*, p. 152-153)

¹²⁹ Voir *BF*, p. 41-45.

¹³⁰ Jean-Yves Debreuille, « La poétique romanesque de J. Gracq à partir du *Rivage des Syrtes* et d'*Un balcon en forêt* », dans Georges Cesbron (dir.), *Julien Gracq : Actes du Colloque international d'Angers, 21, 22, 23 mai 1981*, p. 204.

signification » qui succèdent à Kafka, « la lutte pour le salut est considérée comme suspecte¹³¹ », puisqu'elle suppose l'existence de forces cohérentes à l'intérieur du personnage et autour de lui, auxquelles il pourrait s'opposer. Alors que l'Arpenteur cherchait à cerner l'« agencement dramatique¹³² » du monde, Grange, conscient de l'impossibilité d'une relation authentique au réel, prend le parti du délaissement, fait véritablement le *choix* de ne pas combattre contre le non-sens de ce qui l'entoure. C'est ce que semble suggérer le capitaine Varin lorsqu'il avance que Grange a trouvé « sa façon de désertre » (*BF*, p. 139) – puisqu'il est, pourrions-nous ajouter, le seul personnage *en mesure* de désertre, par le fait même que son imagination s'étend au-delà des tenants et aboutissants de la guerre¹³³. Si Grange s'abstient de jouer le jeu de la situation existentielle qui s'offre à lui, s'il refuse de se désoler de ne pas être « soutenu », c'est qu'il sait, comme la plupart des personnages romanesques des années cinquante, qu'il n'y a tout simplement rien à attendre du monde extérieur.

FABRIQUER DU VAGUE : L'ÉTRANGE IMAGINATION DE L'ASPIRANT

Il a été suggéré que l'étendue de la conscience de Grange n'est pas sans conséquences sur les possibilités d'action qui s'offrent à lui dans le roman. Dans son essai *La Pensée du roman*, Pavel rappelle le paradoxe qui survient chez le personnage romanesque du XX^e siècle, alors que celui-ci semble se dédoubler et acquérir, en plus de sa propension à mener ses aventures dans le monde, une nouvelle lucidité qu'il emploie envers lui-même.

La liberté de s'inventer soi-même semble à première vue entière, mais comme le champ d'attention et d'action de l'individu se rétrécit prodigieusement et que la

¹³¹ Michel Zérafra, *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, p. 419. L'auteur se réfère principalement à Samuel Beckett et à Alain Robbe-Grillet dans cette partie de son étude.

¹³² *Ibid.*, p. 427.

¹³³ Nous pourrions aussi argumenter que Varin possède une conscience égale de la situation, mais il opte quant à lui pour une attitude contraire : il attend la guerre, y pense avec ferveur, en fait sa principale préoccupation.

pression des pulsions qui échappent à la conscience ne fait qu'augmenter, la portée de cette liberté est à peine perceptible.¹³⁴

Comme le soutient également Daunais, cette capacité de voir ses fictions et ses illusions constitue une « compétence qui va à l'encontre même de [l]a nature¹³⁵ » du personnage romanesque et finit par le « séparer du réel¹³⁶ », en l'empêchant de conduire toute action dans le monde extérieur. C'est en effet ce qui se passe avec Grange – qui n'a, ultimement, aucune autre action que celle de se réjouir devant ce qui « coup[e] le Toit à demi du monde habité » (*BF*, p. 42) et d'entretenir l'état d'incuriosité générale, afin d'empêcher l'imagination de s'accrocher à l'avènement du conflit. Le refus du changement l'emporte chez ce personnage qui se contente d'« écout[er] pousser la forêt » (*BF*, p. 129) le séparant de son ennemi. La véritable menace pour l'aspirant n'est donc pas l'attaque d'un ennemi menaçant, comme nous pourrions le croire, mais bien le mouvement, ainsi que l'illustre sa décision, vers la fin du roman, de ne pas se replier tel que le commandent les plans de l'armée reçus à son arrivée à la maison forte – décision qui engendre le face-à-face avec les blindés ennemis et l'explosion finale.

– On devrait se replier, pensa Grange dans un vertige d'indécision. Si on attend des ordres!... [...]” Mais il n'avait pas envie de s'en aller : le silence ensoleillé lui plaisait, et Moriarmé, la cohue qu'il imaginait de ces troupes suantes et éreintées, tout le morne grincement de la machine, lui donnaient d'avance un haut-le-cœur. Et maintenant que le brouillard d'angoisse se dissipait un peu, une petite idée réchauffante, gaillarde, commençait à poindre : quelle chance – tout de même quelle change vraiment insigne – que le téléphone fût coupé.

– Après tout, l'affaire est on ne peut plus claire, trancha-t-il, l'esprit brusquement soulagé. [...] Pas d'ordre, pas de repli. (*BF*, p. 207)

Préférant le danger au mouvement, l'aspirant va même jusqu'à formuler le vœu de s'installer dans sa situation et fait preuve d'un véritable « fantasme d'immobilisation du transitoire¹³⁷ » comme l'écrit Monballin. Il s'imagine continuer indéfiniment sa vie à la frontière, « faire souche » (*BF*, p. 146) avec l'armée, y amener les femmes des officiers – en somme, fonder une sorte de « colonie » (*BF, ibid.*) là où il ne doit être que de passage. « Une certaine mesure

¹³⁴ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, p. 358.

¹³⁵ Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, p. 99.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹³⁷ Michèle Monballin, « Relecture des premières pages d'*Un balcon en forêt* », p. 78.

de vie régulière même, à la longue, ne deviendrait pas impossible; mais plus hasardeuse, plus alertée [...]. Il vivrait là avec Mona. » (*BF*, p. 95) « Ce serait aussi une manière de vivre » (*BF*, p. 147), ajoute-t-il plus tard, revenant encore une fois sur son idée.

Dans *Frontière du roman*, Daunais explique que la capacité de rêver des personnages s'affaiblit peu à peu à compter du milieu du XIX^e siècle : « faibles devant la réalité, ils le sont aussi devant leur imagination¹³⁸ ». Alors que les premiers héros romanesques étaient mus par des idéaux hérités d'un monde beaucoup plus ancien qu'eux, leurs successeurs se mettent à puiser leurs idéaux dans le monde qui les entoure et à se calquer sur les modèles qui peuplent ce monde : il en résulte que leurs fictions ne prennent plus la forme d'une projection dans un avenir lointain ou dans un état idéal à atteindre, et que leur portée se restreint de façon notable. « Non plus éloignées et grandioses, mais proches et presque assimilables à la réalité, les fictions qui intéressent le roman se situent désormais au plus près de la conscience.¹³⁹ » Chez Grange, nous pourrions dire que ce manque d'imagination du personnage romanesque acquiert un sens trop *littéral*. En effet, ses rêveries intérieures le ramènent sans cesse à sa situation présente : « il essayait un moment de s'imaginer la guerre qui venait, c'est-à-dire qu'il s'efforçait de bâtir un canevas d'événements à peu près plausible qui comportât la continuation indéfinie du *camping* en forêt. » (*BF*, p. 94) Ces rêveries, conformes au désir d'inertie de Grange, ont inéluctablement pour objet la conservation de sa situation : il s'imagine l'hiver, « reclus aux Falizes, enfermé dans son alpe auprès du poêle rouge, bloqué de longs jours dans la forêt » (*BF*, p. 50), ou encore réfléchit à ce qui se passerait « si un jour, loin, très loin derrière la maison forte perdue au bord d'un monde rendu aux fantômes et aux surprises, le téléphone de Varin était coupé. » (*BF*, p. 131) Il faut voir que Grange ne fait que choisir la situation où il a été jeté pour la transformer en « façon de vivre » : celle-ci, comme le montre Ralph Heyndels, est « donnée au départ et la volonté

¹³⁸ Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, p. 94.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 230.

n'y intervient que tardivement et en *surplus*.¹⁴⁰ » Alors que Grange fuit avec Gourcuff par le boyau d'évacuation jusque dans la forêt, avec pour objectif d'atteindre la rivière pour y trouver du renfort, il songe, « insouciant » : « il n'était plus très important d'arriver à la Meuse. Il n'était plus très important d'arriver nulle part. » (*BF*, p. 240) Ce n'est pas que l'aspirant a perdu tout espoir de survivre, mais plutôt qu'il ne s'est jamais, en tant que personnage, efforcé d'« arriver » quelque part, d'avancer, de faire autre chose que du surplace. L'objectif de la quête de Grange a toujours été contenu dans sa situation initiale : cette « quête » qui n'en est plus une s'aplatit donc sur elle-même, abandonnant tout ce qui aurait pu lui donner de la profondeur.

Cette imagination étrange du personnage – à la fois *stérile*, puisqu'elle ne le conduit pas ailleurs, et extrêmement *prolifique*, puisque nous avons affaire à un « rêveur » plus qu'à un « acteur » – est abordée par Cardonne-Arlyck à travers l'imposant travail de figuration que présente le roman. Dans son ouvrage *La Métaphore raconte*, elle suggère que la métaphore et la comparaison se développent souvent dans la pensée des personnages gracquiens comme l'ébauche d'une piste que pourrait emprunter leur histoire.

La comparaison ne se contente pas de simplement nommer un ailleurs dans la narration : elle le développe, elle le particularise, elle commence de le décrire et de le raconter, elle fait, de ce lieu, ce moment et ses sujets qu'elle introduit, un début d'histoire.¹⁴¹

Ces « mini-récits » créeraient, selon Cardonne-Arlyck, un effet de « décentrement », en ce qu'ils entraîneraient la diégèse vers un temps et un espace qui lui sont propres. Voyons le passage suivant, où Grange compare les nuits de la maison forte à une nuit sur la mer, à la belle étoile : « On dormait là comme les passagers dans l'embellie des nuits chaudes, sur le pont encore tendu de ses plages de toile, qui font route vers les mers grises et tâchent d'oublier que le vent un jour fraîchira. » (*BF*, p. 26) Cardonne-Arlyck observe que le présent

¹⁴⁰ Ralph Heyndels, « Idéologie et Signification dans un passage d'*Un balcon en forêt* de Julien Gracq », dans Georges Cesbron (dir.), *Actes du Colloque international d'Angers, 21, 22, 23 mai 1981*, p. 76.

¹⁴¹ Élisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, p. 62.

intemporel de l'énoncé s'ouvre à un passé – avec l'adverbe « encore » – et à un futur – avec la conjugaison du dernier verbe. Selon elle, les comparaisons émanant du personnage sont des façons pour lui de « s'échappe[r] à lui-même¹⁴² », de sortir de son présent en s'engageant dans tout autre histoire. Il pourrait sembler ici que la comparaison permette au personnage d'esquisser une fiction intérieure. Toutefois, comme le montre Cardonne-Arlyck, ces alternatives au récit dans *Un balcon en forêt* sont rapidement avortées, « [r]efusées sitôt tracées¹⁴³ » : au final, les comparaisons ne font que ramener Grange au contexte de son énonciation, s'épuisant dans l'instant, sans parvenir à le déborder et à acquérir la durée d'une fiction. De plus, ces comparaisons n'ont aucun référent dans le récit, aucun lien avec ce que nous connaissons de l'aspirant, et ne parviennent à exister que dans son imagination : tous ces *ailleurs* suggérés dans le tissu métaphorique demeurent à l'état de fragments d'imaginaire, sans attaches avec la réalité présente du personnage.

Tout se passe donc comme si Grange, capable de générer grâce à son recul de multiples déviations et alternatives à son aventure, n'adhérait finalement à aucune de celles-ci – tout comme il n'admet pas les événements réels qui adviennent. Alors qu'il se trouve sans nouvelles du monde extérieur pouvant contraindre les idées les plus improbables que produit son imagination, nous lisons :

La guerre, dans son imagination, continuait sur sa lancée, au train enragé de la cavalerie en déroute. « On doit être ici dans une espèce d'île... Peut-être que la guerre est finie? » se dit-il encore. *Toutes les possibilités se bousculaient à la fois, mais paisiblement; il se sentait à peine concerné* (BF, p. 224-225¹⁴⁴).

Ce n'est donc pas que Grange ne veut *rien*, mais plutôt qu'il désire se maintenir dans cette situation où tout est encore possible, où tout demeure à l'état de possibilité. Si Grange s'emploie à décourager sa curiosité, comme nous l'avons vu, ce n'est pas seulement afin de prévenir l'avènement d'un ennemi menaçant, mais avant tout pour éviter de devoir vivre un scénario *connu d'avance* – car le

¹⁴² Élisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, p. 59.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁴ Nous soulignons.

« script » de guerre, pour emprunter à Noël¹⁴⁵, est planifié avec minutie pour le personnage et annoncé depuis le début du roman, grâce aux consignes du capitaine Vignaud et à l'itinéraire de repli¹⁴⁶ : l'aspirant sait donc précisément vers quoi il s'achemine. Lorsque qu'il reçoit l'alerte numéro un, indiquant l'imminence de l'arrivée des Allemands, il songe que

[l]a brume de la fausse guerre se levait maintenant, découvrant à moitié une perspective sans agrément, *trop prévisible*. Mais il restait encore une marge d'inconnu, où tout pouvait encore s'engluer, 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 vague. » (BF, p. 171¹⁴⁷)

Comme il l'observe lui-même, Grange cherche à vivre dans les contrées de la guerre sur le mode du « *pronostic réservé* » (BF, p. 74), refusant de prévoir ce qui doit venir, de s'attacher à l'avenir, de s'engager dans une des voies qui lui sont données en imagination. Marot abonde dans ce sens lorsqu'il note la « pure disponibilité de la conscience et des sens [de l'aspirant] à un possible qui ne vaut que s'il reste dans l'indistinct, s'il se tient à l'écart de toute objectivation.¹⁴⁸ » C'est précisément ce que lui apporte la présence aléatoire et imprévisible de Mona dans la forêt des Ardennes :

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 mer. (BF, p. 90-91)

Cette incertitude, ou cette impossibilité d'anticiper ce que le monde lui réserve, pourrait engendrer une certaine angoisse chez un autre réserviste de la maison forte, comme nous l'avons suggéré au premier chapitre de ce mémoire, mais elle paraît ici *recherchée* par l'aspirant. Sa vie, « aérée » (BF, p. 90), soudainement « décroissonnée » (BF, p. 103), prend des airs de « porte battante » (BF, *ibid.*) : avec la rencontre de Mona, qui agit comme médiatrice, le « monde s'est desserré à quelques-uns de ses joints essentiels; soudain le cœur bondit, la *possibilité* explose » (BF, p. 144). C'est pourquoi Grange sent parfois que l'air est plus vif

¹⁴⁵ Voir Mireille Noël, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, p. 202.

¹⁴⁶ Voir BF, p. 24-25.

¹⁴⁷ Nous soulignons.

¹⁴⁸ Patrick Marot, « *Un balcon en forêt, La Presqu'île, un tournant dans l'écriture* », p. 34.

dans son poste de la maison forte – et non à cause d’un restant de sentiment militaire qui lui permettrait de s’enthousiasmer à la perspective d’un combat : parce qu’il accède à la liberté des chemins qui s’ouvrent, tous, devant lui.

Pour Grange, en somme, il importe d’éviter le destin que le monde semble avoir tracé pour lui – cela n’est pas, en soi, nouveau dans le roman. Par contre, l’aspirant ne semble pas en mesure de dépasser le stade de « vague » qu’il fabrique et ne cherche, au final, qu’à « donner le change au destin » (*BF*, p. 107), sans toutefois que ce « change » n’acquière de contenu ou ne prenne une forme définie. Rester au carrefour de tous les possibles romanesques semble donc représenter *l’unique possibilité* pour un personnage conscient de *l’impossibilité* d’habiter le monde et d’y mener une aventure authentique. Il faut voir que Grange ne propose aucun autre destin, plus valable ou plus désirable : nous assistons à la disparition de la « fiction comme monde de rechange¹⁴⁹ », pour reprendre l’expression de Daunais, avec ce personnage qui ne construit rien et ne donne aucune suite à ses rêveries intérieures. À l’image du réel morcelé entourant les réservistes, que ceux-ci ne peuvent saisir dans sa totalité, et dont ils ne peuvent tirer aucun récit, les fictions de Grange se fragmentent et ne parviennent pas, à leur tour, à constituer un véritable récit. Cette disparition de la fiction intérieure est tout particulièrement bien illustrée dans une scène au milieu du roman, où le capitaine Varin offre à Grange la possibilité d’être muté à la compagnie hors rang et de quitter le front de la Meuse, de plus en plus menacé.

– Il n’y a pas de point d’honneur dans cette affaire, fit-il en se retournant vers Grange avec brusquerie. Aucun point d’honneur. [...]

– Non, fit Grange de nouveau, d’une voix un peu sourde.

Il se fit encore un silence.

– Une femme? dit Varin. [...]

– Non, reprit encore Grange, après un silence. Pas vraiment.

[...]

¹⁴⁹ Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, p. 136.

– Pourquoi voulez-vous rester ici? reprit Varin brusquement. Non, coupa-t-il de la main, permettez. Je n'aime pas les volontaires, et je sais ce que c'est. Si vous me dites que c'est pour vous battre en première ligne, je vous estimerai moins, et je ne vous croirai pas.

– Non, fit Grange, c'est autre chose. Je me plais ici.

Il lui semblait qu'il écoutait ce qui sortait de lui, étonné d'en savoir soudain si long.

[...]

Ce qui l'étonnait, c'était d'avoir soudain compris, en parlant avec le capitaine, combien Mona comptait peu dans l'envie brusque, presque animale, qu'il avait eue tout à coup de rester.

– Pour vivre ici? [...] Ici ou ailleurs – tout cantonnement lui eût été bon. Non, c'était autre chose. (*BF*, p. 136-140)

Le passage donne à lire un évident total de la parole du personnage, tout d'abord parce qu'il n'a pas droit de parole – Varin l'interrompt brusquement –, mais surtout parce qu'il ne cherche pas lui-même à se prévaloir de ce droit. Ses réponses brèves se limitent pour la plupart à un « non », qui souligne avec redondance son refus de toutes les possibilités « romanesques » (l'amour, l'héroïsme) proposées par le capitaine Varin. Grange finit en quelque sorte par abolir ce même « romanesque », entendu comme ce que dénonce l'ironie dans le roman : cette « autre chose » qui le motive, formule indéterminée qui revient à deux reprises marquer l'incomplétude de la réflexion de l'aspirant, ne sera jamais réellement élucidée. L'idée d'une « fiction » passe alors près de s'affaisser sous le poids de la lucidité problématique de Grange, trop grande pour lui permettre d'agir, mais trop faible pour lui permettre de justifier son inertie.

Comme les autres personnages romanesques succédant au réalisme, Grange a quitté « l'espace de projection qui était l'avenir pour s'installer dans le présent ou dans le passé », mais pas tout à fait à la manière des explorations de Joyce et Proust telles que les présente Daunais, où « [l]e personnage cherche à comprendre ce qu'il est, ou ce qu'il est devenu, plutôt qu'à construire ce qu'il veut devenir.¹⁵⁰ » Si l'aspirant a renoncé à renouveler sa vie, à substituer un autre monde à celui dans lequel il a été jeté, ce n'est toutefois pas pour trouver un sens

¹⁵⁰ Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, p. 230.

à son existence ou pour plonger au plus profond de lui-même. Il choisit de poursuivre son aventure dans son esprit plutôt que dans le réel, mais ne conçoit pas cette aventure comme un recherche de temps perdus, pas plus qu'il n'en a fait une quête de temps encore à gagner. Les *possibles* de sa vie, c'est-à-dire toutes ses virtualités non encore déployées, ne sont pas portés par sa mémoire, comme ils n'étaient pas contenus dans des scénarios hypothétiques à venir. L'aspirant n'entre dans aucun rapport au passé ou, plutôt, aucune dimension du passé ne trouve place dans son présent pour y être actualisée, dans un sentiment de remords ou de regret, par exemple. Il faut donc remettre en question certaines déclarations de la critique voulant que Grange revienne vers son intériorité en se détournant du monde extérieur, car cette intériorité se défait autant dans le passé que dans le futur du personnage. Marot, par exemple, observe avec justesse le relâchement de la projection chez le héros d'*Un balcon en forêt*, mais nous ne pouvons toutefois le suivre jusqu'à la fin de son commentaire :

l'attente de Grange relâche le plus souvent la tension vers l'avenir pour multiplier les formes et les voies possibles de la distension, pour substituer au couple présent-futur propre à la fatalité diégétique (celle des premiers romans) un couple présent-passé qui ramène Grange à son intériorité.¹⁵¹

Il faut voir, plutôt, que Grange demeure, tout au long du roman, sans passé : son aventure se resserre sur le présent et ne semble pas en mesure de déborder l'instant vécu. Il suffit de regarder les rares scènes de réminiscences pour s'en convaincre. Voyons, par exemple, l'extrait suivant : « Parfois les rayons couissant devant sa fenêtre sans rideaux éveillaient Grange au milieu de la nuit, comme autrefois le pinceau des phares balayant à cru ses vitres dans cette île bretonne, où il avait dormi si mal » (*BF*, p. 108). De telles scènes ne sont pas sans rappeler les « micro-récits » étudiés plus tôt, le souvenir étant lui-même une petite histoire qui devrait permettre de dire quelque chose de l'intériorité du personnage. Toutefois, comme les projections dans les possibles à venir, les souvenirs

¹⁵¹ Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », p. 38. Yves Bridel va dans le même sens lorsqu'il repense la « quête » de Grange comme « une lente descente en lui-même [...]. Ainsi, plus que la quête, *Un balcon en forêt* décrit la vie d'un personnage qui trouve son identité hors du temps, dans la nature qui s'accorde à lui et qui, lorsque la mort l'atteint, semble seulement rentrer en lui-même. » Yves Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, p. 9-10.

conservent ici leur aspect de fragment d'imaginaire sans attaches avec le présent, coupant le fil de la narration sans s'y relier, et renforçant ainsi le sentiment d'un temps propre au personnage, *hors* de toute durée. Ji-Young Kim défend l'idée que la rupture des liens entre Grange et le monde extérieur s'exprime par une « crise de mémoire¹⁵² » :

Grange appelle un souvenir pour le congédier, pour effacer son linéament matériel et passéiste, pour l'éconduire comme une image parmi tant d'autres. C'est sa façon de vivre le présent insituable de la rêverie et de le faire prévaloir comme enclave délivrée de toutes attaches [...]. Le passé racontable disparaît, Grange ne tolérant les souvenirs que fragmentés, déliés, arrachés à leur contexte d'origine.¹⁵³

La mémoire discontinue de l'aspirant ne raconte pas, ne développe aucun contexte pour ce passé auquel elle renvoie. Même les souvenirs issus du roman ne parviennent pas à se fixer dans la mémoire de Grange, lorsque celui-ci revient sur son aventure dans la maison abandonnée de Mona : « La guerre glissait très loin, très insignifiante maintenant, mangée déjà par ces ombres terreuses, pesantes », tout comme « [l]e souvenir [qui] lui revenait maintenant des rondes de nuit dans la forêt, au bord de la frontière muette, d'où il était tant de fois remonté vers ce lit, vers Mona. » (*BF*, p. 250) En somme, le passé se trouve exclu de l'imagination de Grange, tout autant que le futur. Dans cette vie de la « fausse guerre », se dit-il « [c]e qu'on avait laissé derrière soi, ce qu'on était censé défendre, n'importait plus très réellement; le lien était coupé; dans cette obscurité pleine de pressentiments les *raisons d'être* avaient perdu leurs dents » (*BF*, p. 162).

Il nous apparaît donc que, contrairement à ce qu'avance Marot dans la citation ci-dessus, l'intériorité du personnage s'est étiolée *par le fait même* de son détachement par rapport au monde extérieur. Ne pouvant plus recourir à l'imaginaire, que ce soit pour se projeter dans le futur ou pour revenir dans le passé, l'aspirant finit par se confondre avec ses constats, ses sensations, ses perceptions : sans le support du temps, le personnage passe près de se disloquer.

¹⁵² Voir Ji-Young Kim, « Mémoire, survivance et mouvance dans les récits de Gracq », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 3. Temps, histoire, souvenir*, Paris, Lettres modernes, 1998, p. 35.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 36.

Comme le formule Zérafra, dans le roman des années cinquante, « la personnalité du héros est *décidée* ponctuellement dans le temps a lieu d'être *définie* dans la durée¹⁵⁴ ». Si Gracq accorde une plus grande profondeur à ces moments présents que celle à laquelle ont droit les personnages de Samuel Beckett ou du Nouveau Roman, entre autres, son personnage apparaît tout de même défini « par l'irréductible successivité de son destin, par l'inévitable actualité de sa vie¹⁵⁵ ».

UN PRÉSENT PERPÉTUEL

L'étiollement de l'intériorité du personnage d'*Un balcon en forêt* n'est pas sans conséquences sur la forme de son aventure et, ultimement, sur la forme même du roman. Grange, cherchant à conserver toute sa liberté, se maintient en quelque sorte *avant* le récit singulier qui devrait être le sien et, conséquemment, ne semble jamais tout à fait à naître en tant que personnage. La quête qu'il mène se réduit à un acte d'établissement – une tentative d'édifier sa vie ou de trouver une « manière de vivre », comme il le formule lui-même, là précisément où aucune vie n'est possible, puisque aucune durée, aucun étalement dans le temps n'est envisageable.

La critique d'*Un balcon en forêt* a fréquemment remarqué le dédoublement des temporalités au sein du récit, qui se traduit par la variation des temps verbaux. La première partie du roman, de l'arrivée de Grange à la maison forte jusqu'au début du mois de mai, serait dominée par un imparfait itératif qui « immobilise » et « suspend » le temps, selon Cardonne-Arlyck¹⁵⁶; la deuxième partie, quant à elle, marquerait le retour du temps orienté de l'événement historique, du temps qui avance, et ferait davantage de place au passé simple¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Michel Zérafra, *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, p. 409.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Voir Élisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, p. 80.

¹⁵⁷ Il faut voir que le mouvement, l'avancée du temps est sans cesse liée dans *Un balcon en forêt* à l'avènement de la guerre. Voir par exemple le moment où, chez Mona, Grange se rappelle que c'est l'heure d'arrivée de la camionnette de l'armée à la maison forte des Falizes : « Peu de temps,

Toutefois, il semble inexact de dire que ces deux temporalités se succèdent : plutôt, il faut voir avec Béatrice Damamme-Gilbert que même vers la fin du récit,

la pression du déroulement de la guerre en marche [...] distend [le temps] au point de perturber le passage des heures : le récit braque l'attention sur l'expérience du temps vécu, parfois heure par heure, mais cela ne fait qu'amplifier la tendance de Grange à s'échapper dans un rêve intérieur incapable de coller aux événements qui pourtant arrivent (le passé simple laisse ici très rapidement la place à l'imparfait)¹⁵⁸.

Il est donc plus juste de dire, comme Marot, que coexistent tout au long du récit une temporalité propre au personnage, qualifiée d'*achronie*, et une *chronologie* des événements de la guerre¹⁵⁹. Par rapport au temps collectif, au « temps des horloges », Grange se trouve inéluctablement en situation de décalage. Par exemple, lorsque les réservistes se font avertir par la cavalerie, qui se replie en vitesse, que les Allemands sont à dix minutes d'eux, l'aspirant est brusquement rattrapé par le temps chronologique, qui n'a pas cessé de s'écouler :

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 ? ». Pour la première fois de la journée, il regarda son bracelet-montre.

Il était quatre heures de l'après-midi. (*BF*, p. 204)

Sans désir ni velléité d'action, Grange ne peut habiter le temps collectif, qui se déploie dans un passé et un futur : plutôt, le temps dans lequel il vit est statique et est caractérisé par la répétition et l'identité. C'est pourquoi la guerre semble toujours revenir à zéro à ses yeux et donc à ceux du lecteur : le conflit paraît éclater à plusieurs reprises¹⁶⁰, interrompu comme il l'est par divers temps morts et pauses descriptives. L'impression d'une progression des événements historiques est annulée dans ces constants décrochages de la « pression cumulative » qu'opère

se disait-il avec une espèce de stupeur – j'ai peu de temps » (*BF*, p. 90). Lorsque Grange mentionne la guerre (en discours direct) à Mona pour la première fois, il « sentait le temps le pousser par les épaules » (*BF*, p. 165). Les premières notations temporelles explicites du roman, sur la nuit du 9 au 10 mai, surviennent avec les premières explosions et une « note aiguë d'urgence panique qui s'enflait de seconde en seconde » (*BF*, p. 166-167). À partir de ce moment, « [le temps pesait; une barre s'était formée sous l'estomac » (*BF*, p. 187).

¹⁵⁸ Voir Béatrice Damamme-Gilbert, « L'entre-deux dans *Un balcon en forêt* », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*, p. 106-107.

¹⁵⁹ Patrick Marot, « *Un balcon en forêt, La Presqu'île*, un tournant dans l'écriture », p. 28.

¹⁶⁰ Voir *BF*, p. 75; p. 129; p. 132; p. 167; p. 187; p. 195.

l'aspirant. Celui-ci se met ainsi à concevoir « un jour neuf se soudant à l'autre sans solution de continuité » (*BF*, p. 146), et une telle inconséquence temporelle semble effectivement se mettre en place autour de la maison forte.

C'est donc la fragmentation des fictions de Grange qui en vient à justifier l'impression de « stases lyriques » qu'a eue la critique à la lecture d'*Un balcon en forêt* – cette impression de décomposition du récit en moments étanches et autonomes. La durée du personnage semble entièrement contenue dans chacun de ces présents qui s'affilent bout à bout dans le roman, comme au cours de cette promenade en forêt :

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'imaginaire de sa vie : *tout ce qu'il avait, il le portait avec lui*; [...] il n'y avait plus autour de lui que ce petit halo de conscience tiède, ce nid bercé très haut au-dessous de la terre vague. » (*BF*, p. 52¹⁶¹)

L'aspirant se moule donc à l'image de Mona, qui, « [o]ù elle était, on le sentait, elle était toute. Quelle densité, se disait [Grange], prend le moment présent, à son ombre. » (*BF*, p. 59) Mona, sur qui l'âge et le statut social ne semblent pas adhérer¹⁶², existe en effet hors de tout temps partagé. Comme l'explique Murat, « son désir et son plaisir coïncident dans l'instant : aucune durée dans la tension vers l'acte, aucune attente.¹⁶³ » Le récit de l'aventure de Grange, comme l'existence de Mona, s'éparpille donc dans une série de perceptions et sensations : l'idée d'un *destin* du personnage se défait, devenant une simple *expérience*, comme le formule Zérafra¹⁶⁴, car l'aspirant ne se lie pas davantage au monde que par des rapports immédiats et successifs. Le récit passe alors près de s'abolir, le parcours du personnage disloquant toute suite d'événements pouvant lui permettre

¹⁶¹ Nous soulignons.

¹⁶² Voir : « – Quel âge as-tu? lui disait-il parfois [...] – mais il comprenait que sa question n'avait pas de sens » (*BF*, p. 116); « Grange écoutait, mais ces détails restaient pour lui étrangement flottants. Les mots : “un père”, “un mari” ne s'accrochaient pas à elle; ils venaient se poser sur elle une instant comme un vêtement qu'on prend et qu'on quitte, mais ils ne la concernaient pas. » (*BF*, p. 59)

¹⁶³ Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 202.

¹⁶⁴ Voir Michel Zérafra, *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, p. 23.

de prendre forme. Il apparaît alors, pour cette raison même, que son aventure pourrait se répéter indéfiniment¹⁶⁵.

CONCLUSION : DÉPASSER LE « *TRANSPARENT* »

Dans un passage fréquemment cité du deuxième cahier des *Lettrines*, Gracq fait état de la transformation qu'ont subie ses personnages au fil des années :

Les figures humaines qui se déplacent dans mes romans sont devenues graduellement des *transparents*, à l'indice de réfraction minimale, dont l'œil enregistre le mouvement, mais à travers lesquelles il ne cesse d'apercevoir le fond de feuillage, de verdure ou de mer contre lequel ils bougent sans vraiment se détacher.¹⁶⁶

Le qualificatif et ses variantes apparaissent souvent dans la critique des dernières fictions du romancier : si Murat parle du héros gracquien comme d'une « instance perméable¹⁶⁷ », Monballin le réduit quant à elle à une « transparence perspective¹⁶⁸ ». Pour Cardonne-Arlyck, le personnage serait progressivement devenu un « barographe où s'enregistre le temps, et dans le texte, simple *relais* de description¹⁶⁹ ». Alain-Michel Boyer observe à son tour que, chez Grange, « la psychologie reflue au profit des impressions, des sensations, des désirs dont il n'est, à la limite, qu'un support. S'il s'efface en tant que personnage, c'est pour décupler le rapport au monde sensible.¹⁷⁰ » En somme, la critique remarque que l'intériorité du personnage cède au profit d'une pleine présence au réel, au

¹⁶⁵ Voir Michel Zéaffa, *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, p. 446.

¹⁶⁶ Julien Gracq, *Lettrines 2*, p. 70.

¹⁶⁷ Michel Murat, « L'Envers de la littérature contemporaine », dans Patrick Marot (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*, p. 16.

¹⁶⁸ Michèle Monballin, *Gracq : création et recreation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck, 1987, p. 142.

¹⁶⁹ Élisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, p. 240.

¹⁷⁰ Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq, paysages et mémoire : des Eaux étroites à Un balcon en forêt*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 355.

paysage, à l'espace, à la nature¹⁷¹. Murat va même jusqu'à retracer la transformation de la quête du personnage gracquien, avançant que sa

structure semble se brouiller dans *Un balcon en forêt*, parce que l'objet s'intériorise : ce que désire Grange n'est pas à proprement parler ni la guerre, ni la mort, ni le monde, mais un mode de présence au monde et à soi auquel pourrait convenir le mot d'intimité.¹⁷²

Toutefois, la critique finit inévitablement par ramener cette particularité du personnage d'*Un balcon en forêt* – et aussi de celui de la nouvelle « La Presqu'île » – à une simple *préférence* de Gracq, à un penchant naturel qui se serait affirmé au fil de son parcours d'écriture.

À la lumière de ce chapitre, il faut plutôt voir que la « transparence » du personnage est le *résultat*, hautement problématique pour le roman, d'un étiolement des fictions du personnage. Grange, « regard vide » et « pensée creuse », pour emprunter à Heyndels¹⁷³, n'est pas sous-tendu comme la plupart des personnages romanesques par le désir d'actualiser un des nombreux possibles qui s'offrent à lui. Cette pleine présence au monde, cette identité stable et déjà atteinte du personnage, en vient à travailler contre lui : anéantissant sa propre intériorité, il démantèle du même coup le cadre romanesque qui l'enserrait jusque-là. Comme l'explique Henri Godard, le personnage romanesque « n'existe que dans l'illusion d'une durée fictive¹⁷⁴ », durée qui prend forme dans le roman lorsque celui-ci « se soume[t] lui-même à la loi propre du temps, qui est la succession, et donc en renonçant à son autre dimension, celle de présent [...] ». L'atteinte la plus radicale que l'on puisse porter contre le roman est donc de

¹⁷¹ On souligne généralement l'importance de l'espace dans la détermination du personnage. Pour Monballin, l'espace et le personnage se confondent, le second étant un « élément » du premier. « La relation sujet-espace se présente, virtuellement ou effectivement, comme une expérience analogue [...] à celle qui constitue l'objet de désir du sujet, de sa quête. » Voir Michèle Monballin, *Gracq : création et recréation d'espace*, p. 213.

¹⁷² Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 60. Voir aussi : « le désir dès le départ disséminé, éparpillé, p[eut] n'être plus dans le récit qu'une irradiation diffuse : de mobile il devient milieu, mode confus d'être au monde et de relation aux choses. » Élisabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction : le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes Minard, 1981, p. 34.

¹⁷³ Ralph Heyndels, « Idéologie et Signification dans un passage d'*Un balcon en forêt* de Julien Gracq », p. 78.

¹⁷⁴ Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, p. 256.

refuser cette succession.¹⁷⁵ » Avec ce personnage qui cherche à s'affranchir de la durée, qui amène le roman hors de ce temps où la succession des événements était synonyme d'une *avancée*, nous atteignons les limites du genre : l'aspirant se trouve privé d'histoire, dans les deux sens du mot.

Il peut cependant sembler excessif d'attribuer la sortie du roman de Gracq au seul travail de Grange. En nous concentrant sur cette attaque tout interne, nous nous sommes volontairement détournés du travail du *roman* : ce travail, qui consiste de façon générale à mettre au jour une tension entre le monde et le personnage – tension éludée par ce dernier dans *Un balcon en forêt* –, sera abordé dans le chapitre suivant.

¹⁷⁵ Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, p. 248.

CHAPITRE TROIS :
LA PERMISSION DU PERSONNAGE

Au milieu du roman, Grange quitte la maison forte en permission : rentrant d'abord à Paris, il décide de fuir l'« atmosphère un peu trop étouffante » et l'« angoisse trop précise et trop lourde » (*BF*, p. 145) de la ville et prend le train pour la campagne paisible de la Vienne. L'hiver des Ardennes tire vers sa fin, la débâcle commence à se faire sentir – autant dans l'air printanier que sur le front de la Meuse, peuplé de nouveaux bétons : cette permission permet à l'aspirant de continuer de s'évader dans « ses rêveries préférées » (*BF*, p. 146), par un voyage en train qui n'est pas sans évoquer celui qui l'a amené à la maison forte. De ce fait, quelques critiques, dont Anna Susan Whiteside, ont vu dans la scène une mise en abîme du roman : « [n]on seulement Grange vit-il lors de sa permission dans le monde réel comme si c'était un monde de balcon, mais aussi il ne peut s'empêcher de s'évader du monde réel pour rentrer, dans son imagination, dans le monde du Toit.¹⁷⁶ » La guerre de Grange, telle qu'il la vit à la maison forte, apparaît effectivement comme une longue permission – au point où c'est Paris, plus encore que son poste au front, qui rappelle à son esprit la persistance du conflit.

Cependant, il semble que ce ne soit pas là la seule permission à laquelle a droit l'aspirant dans *Un balcon en forêt*. La scène centrale de l'échappée dans la Vienne peut également se lire comme une mise en abîme, encore plus englobante que la première, du rapport du *roman* à son *personnage*. En effet, Grange semble en mesure de se soustraire à l'impératif ironique du roman : son point de vue ne se

¹⁷⁶ Anna Susan Whiteside, *Analyse structurale et stylistique du thème de l'attente dans l'œuvre romanesque de Gracq*, thèse de doctorat de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, 1972, p. 126.

trouve que très rarement confronté à un autre, et encore plus rarement remis en cause par une instance supérieure. Si, comme nous le soutenions dans l'introduction de ce mémoire, le roman se fonde sur une *tension* entre le monde intérieur du personnage et le monde extérieur; si le roman vit par la *distance* instaurée entre les différents points de vue représentés, c'est dire qu'il est tenu d'imposer dans ses pages la *rencontre* de ces mondes ou de ces points de vue. Parler d'une ironie proprement romanesque, cela signifie donc, pour citer Kundera,

[qu']aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements.¹⁷⁷

Toutefois, dans *Un balcon en forêt*, tout se passe comme si la « muraille de la forêt » ne tombait jamais et la « cage » de branches autour de la maison forte tenait Grange à l'écart de tout monde qui n'est pas le sien – comme si, pour reprendre la métaphore de Kundera, le « rideau¹⁷⁸ » ne se déchirait pas. Il en résulte que le roman s'enferme en quelque sorte dans la cage de son personnage : nous verrons que l'aspirant, à qui il est dorénavant permis de demeurer dans son monde « habitable », évite toute véritable confrontation avec celui, « inhabitable », de la guerre. Il s'agira donc, dans les pages qui suivent, de détailler cette « permission » particulière accordée au personnage par le roman et de montrer qu'elle a pour conséquence de précipiter la sortie du roman de Gracq.

UN ROMAN EN VOIE DE « DÉSIRONISATION »

Dans un article sur la poétique romanesque de Gracq, Jean-Yves Debreuille remarque que le lecteur d'*Un balcon en forêt* est souvent « gêné de voir combien le personnage en quelque sorte colle aux doigts, tend à sortir du

¹⁷⁷ Milan Kundera, *Les Testaments trahis : essai*, Paris, Gallimard, 1993, collection « Folio », p. 235.

¹⁷⁸ Voir *id.*, *Le Rideau : essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, collection « Folio », p. 149.

cadre où il semblait fixé par l'auteur pour adhérer à ce dernier.¹⁷⁹ » Il apparaît, en effet, que le roman prend rarement une position de *recul* par rapport à l'aspirant. Il faut voir d'abord que la narration à la troisième personne du singulier ne s'absorbe pas complètement en Grange : si la focalisation interne¹⁸⁰ prévaut, elle n'est pas rigoureuse dans l'ensemble du texte. Une instance narrative *avertie*, pourrions-nous dire, surgit dans certains passages et prend ses distances face aux pensées du personnage, et tout particulièrement face au « vague » qu'il fabrique autour de l'avènement du conflit. Par exemple, lorsque Grange tente de se convaincre que malgré le trop mince « matelas belge », la forêt des Ardennes va suffire à arrêter l'avancée de l'armée allemande, nous lisons :

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 forêt. (BF, p. 128-129¹⁸¹)

Cependant, ces rappels fugaces de l'existence d'un narrateur qui en sait plus que son personnage ne suffisent pas tout à fait à suggérer une instance véritablement *extérieure* ou *supérieure* à Grange. Le narrateur se dérobe en effet à toute prise de la part du lecteur, puisque, au final, il ne donne pas d'information supplémentaire sur le personnage et ne l'éclaire pas davantage, se contentant d'insinuer que les « raisons » de Grange pourraient être approfondies. Comme le note Elisabeth Cardonne-Arlyck, ces moments de focalisation zéro ne créent donc pas « de véritable tension dans la narration parce qu'ils ne sont pas suffisamment fréquents pour constituer sur le personnage un point de vue systématiquement étranger (un corps d'informations auquel il n'aurait pas accès).¹⁸² »

¹⁷⁹ Jean-Yves Debreuille, « La poétique romanesque de J. Gracq à partir du *Rivage des Syrtes* et d'*Un balcon en forêt* », p. 204.

¹⁸⁰ Nous reprenons la terminologie de Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, collection « Poétique ».

¹⁸¹ Nous soulignons. Voir aussi l'extrait suivant, où le narrateur précise encore une fois que Grange ne cherche pas à approfondir ses motifs : « il y avait aussi un réconfort, *sur lequel il ne cherchait pas à s'éclaircir trop nettement*, à voir défiler en belle condition une troupe et un matériel destinés à être jetés loin devant eux en avant, le jour où les Allemands attaqueraient. » (BF, p. 69-70) Nous soulignons.

¹⁸² Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, p. 130.

La plupart du temps, la focalisation est interne, et, comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, la subjectivité du point de vue de Grange est fortement soulignée : les expressions telles que « il semblait que » et « on eût dit que » abondent. Toutefois, ces formules impersonnelles permettent d'imperceptibles glissements vers un point de vue extérieur et en quelque sorte inassignable. Dans l'extrait suivant, entre autres, nous trouvons Grange en train de réfléchir sur les communications du Génie qu'il vient de lire : le passage au « on » dans la dernière phrase présente une ambiguïté certaine, en ce qu'il poursuit la pensée de l'aspirant tout en suscitant l'impression d'une généralisation de celle-ci :

Il n'y avait pas lieu cependant, semblait-il, de se préoccuper. Rien, en apparence, dans les pièces officielles, ne faisait prévoir un changement dans le secteur du Toit. De temps en temps, même, avec un peu d'optimisme, on pouvait déceler des indices franchement rassurants. (BF, p. 123-124)

L'indétermination du pronom « on », à la fois personnel et objectif, lui permet de renvoyer tour à tour au discours du narrateur et à celui du personnage. La narration semble ici jouer de l'instabilité de la focalisation et finit par maintenir un certain flottement, évitant ainsi de prendre position et permettant du même coup au lecteur d'adhérer – sans aucune résistance de la part du roman – à l'optimisme de Grange. La frontière entre le discours du narrateur et celui du personnage se brouille sans cesse, comme si le premier n'avait pas les coudées franches pour se dégager du second. Puisque ce narrateur ne constitue jamais une instance clairement définie – c'est-à-dire qu'il n'atteint jamais la focalisation zéro pure –, l'ambiguïté du choix focal demeure très grande : nous n'oscillons pas d'un mode à l'autre, de l'intérieur à l'extérieur, mais plutôt ne savons jamais tout à fait dans lequel nous nous trouvons, puisqu'aucun ne possède de réelle autonomie¹⁸³. C'est cette focalisation étrange et insaisissable qui mène Cardonne-Arlyck à conclure son étude de la narration dans *Un balcon en forêt* de la manière suivante : « il ne peut pas y avoir de figure de narration au sens délimité par

¹⁸³ Le brouillage de la focalisation dans *Un balcon en forêt* dépasse donc ce que Genette décrit comme l'ambiguïté constitutive du style indirect libre, soit une simple confusion entre le discours du personnage (intérieur ou rapporté) et celui du narrateur. Voir Gérard Genette, *Figures III*, p. 78.

Genette et adopté jusqu'ici, parce qu'il n'y a pas de décalage entre l'acte narratif et la matière diégétique.¹⁸⁴ » Avec la possibilité de se positionner par rapport au point de vue de Grange disparaît toute *distance* au sein de la narration et se dissout, du même coup, cette forme particulière de l'ironie romanesque.

À défaut de repères pour marquer les glissements entre intériorité et extériorité, la réalité extérieure du roman n'est plus assurée par une instance narrative indépendante et ne semble plus pouvoir exister sans le personnage. Nous dirions donc avec Debreuille que

[t]out se passe comme si Gracq refusait délibérément la mise en présence simultanée de forces douées d'une certaine autonomie et lui substituait un monde [...] 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 elle.¹⁸⁵

Le monde de la guerre est ainsi « absorbé » avec le plus de force par Grange lorsque celui-ci, laissé sans ordres à attendre l'arrivée des Allemands, décide de s'enfoncer profondément dans la forêt des Ardennes. Le passage tout entier s'articule autour de déclarations de la part de l'aspirant – déclarations visant à nier le monde extérieur, qui prennent un caractère de plus en plus frondeur par leur improbabilité croissante et par l'absence de tout démenti.

– 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.*

[...]

« Peut-être qu'il n'y a plus un seul Français à l'est de la Meuse, songeait-il chemin faisant; qui sait ce qui se passe? Peut-être qu'il n'y a plus rien? » mais à cette idée, qui lui paraissait presque plausible, son cœur battait d'excitation contenue [...]. « Peut-être qu'il n'y a plus rien? »

[...]

– Il n'y a pas d'Allemands, prononça-t-il tout à coup en hochant la tête [...]. (*BF*, p. 210-212)

De l'affirmation de sa solitude à l'élimination des Français et des Allemands, tout y passe. Grange a véritablement le dernier mot dans cet extrait – ou plutôt, le *seul*

¹⁸⁴ Élisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, p. 92.

¹⁸⁵ Jean-Yves Debreuille, « La poétique romanesque de J. Gracq à partir du *Rivage des Syrtes* et d'*Un balcon en forêt* », p. 203.

mot : le discours direct qu'il emprunte pour exprimer son point de vue s'affirme avec force et enterre toutes les autres voix qui pourraient s'élever. L'aspirant finit en quelque sorte par représenter le seul médiateur entre le lecteur et la réalité du roman. Si les marqueurs de subjectivité (« lui paraissait », etc.) relativisent sa fiabilité et si, au final, l'anéantissement du monde demeure peu plausible, il reste que c'est là la seule vision des choses sur laquelle peut s'appuyer le lecteur, et cela de façon générale, dans l'ensemble du roman¹⁸⁶.

C'est plutôt la présence d'autres personnages, faisant intrusion dans le monde clos de la maison forte, qui vient marquer une distance ironique avec le « vague » que se fabrique Grange. Si le Belge rencontré pendant la bataille en est un bon exemple¹⁸⁷, tout comme le lieutenant qui visite le blockhaus au début du roman¹⁸⁸, c'est avant tout au capitaine Varin qu'il faut penser et à son « Qu'est-ce que vous attendez donc ici, belle jeunesse? Des cartes postales? » (*BF*, p. 48) qui revient hanter l'aspirant jusque dans la forêt. C'est par rapport à lui que se positionne Grange, marquant fréquemment l'écart entre leurs manières respectives de vivre la guerre. Au sortir de leurs tête-à-tête dans le bureau de Varin, il constate que

[I]es propos du capitaine gâchaient sa journée; non qu'il y crût, mais ils tombaient sur la vie silencieuse et calfeutrée que s'était faite Grange comme une pierre dans une mare toute coquette sous ses lentilles d'eau : une seconde on voyait l'eau noire, et une odeur pourrie, entêtante, y venait crever qui ne se laissait plus oublier. (*BF*, p. 49)

¹⁸⁶ C'est ce qu'avance également Ralph Heyndels : « Il serait donc abusif de prétendre que Gracq efface absolument le réel : il insiste au contraire sur la fonction subjective de cette ellipse. Il laisse supposer la résistance d'une réalité qui serait extérieure au phantasme héroïque [...] sans cependant la connaître dans la clôture du texte. » Voir Ralph Heyndels, « Idéologie et Signification dans un passage d'*Un balcon en forêt* de Julien Gracq », p. 73-74.

¹⁸⁷ L'arrivée du Belge vient interrompre la série de déclarations de Grange visant à anéantir le monde extérieur. Il est dit que l'aspirant « tenait au Belge des propos d'un optimisme détaché, légèrement délirant : la guerre avait selon lui ses hauts et ses bas, mais de toutes manières il était important de savoir “en laisser et en prendre” – par ici, en tout cas, tout le monde se tenait en belle humeur. » (*BF*, p. 215) Nous soulignons.

¹⁸⁸ Lorsque le lieutenant compare le blockhaus à un « caveau de famille », Grange « ne se sentait plus de très bonne humeur : il commençait à regretter d'avoir invité les cavaliers... » (*BF*, p. 79-80) Et au départ du lieutenant, il « se sentait moins inquiet que floué : il était comme un homme qui vient de prêter tout son argent à un escroc. » (*BF*, p. 82)

Le capitaine se présente comme le dernier rempart contre lequel vient, en esprit, se heurter Grange à chaque fois qu'il passe près de sombrer dans le solipsisme ou dans un « vertige égocentrique¹⁸⁹ », comme le dit Pavel au sujet de certains personnages romanesques du XX^e siècle. La pensée du capitaine ressurgit aux moments où Grange tente de faire abstraction de la guerre : « “D’ailleurs, qui s’avise même d’en parler? se disait-il en haussant les épaules. Personne n’y pense sérieusement. Même dans les conversations, à Moriarmé...” et ici il s’arrêtait court, car il se rappelait Varin (Mais Varin!... songeait-il). » (*BF*, p. 125-126)¹⁹⁰ Il faut cependant voir que le capitaine disparaît un peu après la moitié du roman¹⁹¹, au moment où se rompent un à un les liens avec le monde extérieur – la ligne de téléphone, le poste de radio, les communications de l’armée¹⁹². Le Belge et le lieutenant, quant à eux, sont rapidement congédiés et leur surgissement demeure incongru : nous pensons tout particulièrement au Belge – un des rares témoins visuels de la guerre de tout le roman –, qui, après avoir partagé le dernier repas des réservistes avant l’attaque allemande, disparaît sans laisser de traces. Aucun de ces points de vue extérieurs incarnés dans le roman ne tient donc bien longtemps, et aucun n’accompagne l’aspirant jusqu’au dénouement : les ponts ont alors sauté un à un, comme ceux de la Meuse (*BF*, p. 204), depuis longtemps déjà lorsqu’il atteint la maison de Mona, après l’évacuation de celle-ci, la mort des réservistes et la sortie du décor de Gourcuff. Grange est lui-même frappé du vide qui s’est fait autour de lui, « un vide fantomatique, béant, fade, qui l’aspirait. » (*BF*, p. 249-250) C’est dire que le roman, au final, n’accorde qu’un rôle peu significatif à ces « remparts » qui devraient acculer Grange à l’inconcevabilité de

¹⁸⁹ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, p. 399.

¹⁹⁰ Voir aussi, entre autres passages : « Certains jours, les arrières de la maison forte fondaient pour lui complètement dans la brume, mais Varin jamais : il restait terriblement vivant » (*BF*, p. 130); « Là-dessus il haussait les épaules, mais malgré lui il pensait à Varin, et un pli mauvais se reformait en lui au-dessous de l’estomac, là où se nouent les pressentiments désagréables » (*BF*, p. 153).

¹⁹¹ Voir *BF*, p. 190.

¹⁹² Voir *ibid.*, p. 170; p. 194; p. 202.

sa vision du monde de la guerre, et finit par consentir au désir du personnage d'éviter toute réalité extérieure¹⁹³.

LA POSSIBILITÉ D'UNE ÉCHAPPÉE

C'est ainsi qu'advient, pour Grange, la possibilité d'une échappée. Alors que tombent les dernières résistances du roman qui empêchaient l'aspirant de plonger dans le vide, celui-ci avance dans la forêt jusqu'à traverser une frontière invisible, « comme on retombe de *l'autre côté* d'une clôture » (*BF*, p. 180¹⁹⁴).

« Jusqu'où pourrait-on marcher comme ça? » songea-t-il encore, médusé, et il lui semblait que ses yeux se pressaient contre leurs orbites jusqu'à lui faire mal : il devait y avoir dans le monde des *défauts*, des veines inconnues, où il suffisait une fois de se glisser. De moment en moment, 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. « 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 intimité. » (*BF*, p. 211)

Ce n'est évidemment pas d'un autre monde à part entière dont il est question, mais simplement d'un lieu où il n'a plus à se débattre dans la situation existentielle impossible que nous avons évoquée au premier chapitre : l'absence de liens demeurerait donc, jusqu'ici, en quelque sorte *métaphorique*, puisque Grange pouvait encore s'en étonner ou s'en scandaliser – ce n'est qu'ici que la rupture s'accomplit réellement. Afin de bien prendre la mesure de ce passage de « l'autre côté », il convient de revenir au *constat* généralement émis dans le roman des années cinquante selon Zérafra, à savoir qu'une existence authentique n'est possible qu'en marge du social, et que cela est en soi impossible¹⁹⁵. Il faut voir que cette dernière impossibilité se dissout dans *Un balcon en forêt*, où le personnage accède à une « telle intimité » avec lui-même qu'il n'en a jamais connue de semblable : les dernières pages du roman continuent dans ce sens, alors

¹⁹³ Varin réapparaît dans les pensées de Grange à la toute fin du roman, mais seulement pour un détail sans importance qui est tout de suite balayé du revers de la main. « Varin avait raison, pour les trémies », se dit-il, impartialement. Mais tout cela lui était indifférent. » (*BF*, p. 252)

¹⁹⁴ Nous soulignons.

¹⁹⁵ Voir Michel Zérafra, *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, p. 415.

que l'aspirant marche vers la maison de Mona comme si cela représentait une réunification avec lui-même, comme si « [s]on corps se rassemblait peu à peu » (*BF*, p. 249) : « "J'arrive, songeait-il, je rentre!" » (*BF*, p. 248) Il semble bien que ce soit la rupture définitive des liens – déjà ténus, qui le retenaient à un monde extérieur morcelé et sclérosé – qui lui permet d'atteindre un tel état d'authenticité : « 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. » (*BF*, p. 247) L'attente habituelle se renverse, et nous comprenons que c'était plutôt le monde qui attendait le personnage, ou plus exactement qui attendait quelque chose de lui que celui-ci ne parvenait pas à cerner, qui posait des questions auxquelles il était incapable de répondre. C'est ainsi que Grange, décroché de ce monde insondable, peut affirmer que « les questions avaient pris fin » (*BF*, p. 216).

Contrairement à Aldo dans *Le Rivage des Syrtes*, Grange atteint cet état authentique avant la fin du roman, et même avant l'attaque allemande qu'il a guettée pendant huit mois. Le monde enchanté ne survient pas au terme de l'attente, et le décor n'est pas « planté¹⁹⁶ » pour lui dans la dernière page du roman. Plutôt, il est disponible au personnage depuis le début, pourrions-nous dire, ou depuis la magie de la « nuit d'étoiles » (*BF*, p. 16) dans la chambre au grenier à Moriarmé, sur laquelle se clôt la toute première section du roman. L'« intimité » avec soi-même finit par lui apparaître presque facile d'accès : alors qu'il avance en solitaire dans la forêt invitante, « Grange se sentait poussé aux épaules par un vent inconnu qui se levait sur cette terre douteuse et sans loi, plus ouverte que les rêves de la nuit. – *Il n'y aurait qu'à y aller...* songea-t-il » (*BF*, p. 212-213¹⁹⁷). Il faut voir que Grange y « va » et renouvelle le contact à « chaque fois » qu'il se rend dans la forêt. C'est ce que laisse entendre la scène des patrouilles nocturnes, qui est, d'autant plus, narrée en mode itératif :

¹⁹⁶ Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, p. 322.

¹⁹⁷ Nous soulignons. Voir aussi : « Marcher lui suffisait : le monde s'entr'ouvrait doucement au fil de son chemin comme un gué. » (*BF*, p. 212)

Un sentiment bizarre l'envahissait *chaque fois* qu'il allumait sa cigarette dans ce sous-bois perdu : il lui semblait qu'il larguait ses attaches; il entraînait 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'empportait. (BF, p. 97)¹⁹⁸

Le monde précédent dont il se débarrasse, où l'homme ne sait pas où se tenir ni comment s'inscrire, est déjà ici dévalorisé au nom d'un « monde racheté, lavé de l'homme ». Il faut noter la parenté de l'extrait avec celui, cité plus haut, où Grange avance seul dans la forêt : le discours direct réapparaît, la volonté d'évacuation du monde extérieur est reprise, une égale « allégresse » est maintenue. Il semble donc que ces mondes authentique et inauthentique coexistent dans le roman – Grange en entre et en sort presque involontairement, passe du bien-être à l'angoisse, de l'enchantement au désenchantement, en se glissant dans les « veines » ou les « défauts » qui les raccordent. Les deux univers rivalisent au sein du roman, mais ne se *menacent* pas et ne tendent pas à s'anéantir l'un l'autre.

Si la guerre à la maison forte est « si habitable » (BF, p. 92) pour Grange – alors que l'activité militaire, dans le blockhaus, a quelque chose de « violemment inhabitable » (BF, p. 34) –, il semble que ce soit parce que le roman lui ménage un espace, certes restreint, où le monde extérieur ne peut le rejoindre. S'enfonçant parmi les arbres, l'aspirant se sent en quelque sorte chez lui, tout comme à la maison forte où l'expression « son monde¹⁹⁹ » revient à plusieurs reprises, suggérant évidemment les personnes qui y sont rassemblées, mais surtout un véritable petit univers qui serait le sien. C'est ce monde qu'il trouve auprès de Mona²⁰⁰ et qu'il aborde comme une « île heureuse » (BF, p. 84), une « île préservée » (BF, p. 229), « une île au milieu de la menace vague » (BF, p. 31) : l'isolement est devenu positif car il permet d'être en marge de ce réel sans

¹⁹⁸ Nous soulignons.

¹⁹⁹ Voir : « il s'imaginait *son monde* installé autour du poêle » (BF, p. 51); « En songeant aux avatars de son petit monde, Grange, vaguement attendri, n'était pas loin de le trouver en somme *bien casé* » (BF, p. 113); « il était étonné de s'être trouvé sans y penser une espèce de foyer » (BF, p. 36). Les italiques de « *sa maison* » (BF, p. 109) suggèrent ce glissement de sens dans l'esprit de Grange. Voir : « Il y avait là un monde fragile, suspendu de tous côtés sur le vide, mais dont les engrenages se prenaient bizarrement à tourner. » (BF, p. 114)

²⁰⁰ Lors de leur première rencontre, Grange compare Mona à un « paradis », où il se trouve comme un « poisson dans l'eau ». (BF, p. 66-67)

possibles authentiques à offrir au personnage. En arrivant à la maison forte, « Grange pour la première fois songea avec un frisson de plaisir incrédule qu’il allait vivre ici – que la guerre avait peut-être ses îles désertes. Les branches de la forêt venaient toucher ses vitres. » (*BF*, p. 23) Dans ce lieu qu’il peut investir, une relation intime lui est permise avec la réalité extérieure : les parois de sa conscience semblent coller aux murs de la maison forte, en contact avec les arbres autour. Dans un renversement euphorique de cette « cage » décriée par les réservistes, la forêt et la maison forte en viennent à représenter pour Grange une forme d’intériorité, comme il le remarque pendant une de ses inspections : « [u]ne idée bizarre se glissait dans l’esprit de Grange : il lui semblait qu’il marchait dans cette forêt insolite comme dans sa propre vie. » (*BF*, p. 154) Cette union parfaite entre le personnage et son monde restreint est révélée avec le plus de force au moment où explose l’obus allemand dans la maison forte : « *C’est dedans!* pensa Grange. Non, c’est dehors... Non, c’est dedans. » (*BF*, p. 237) Le personnage demeure indécis, car son intériorité s’est en quelque sorte « extériorisée », dans cet espace qu’il est en mesure d’habiter, de « l’autre côté » de celui mise en scène par le roman.

UN SOMMEIL ÉQUIVOQUE

C’est cette permission – qui n’est pas sans ambiguïté – accordée au point de vue de Grange qui semble permettre au personnage de survivre à la rencontre du monde de la maison forte et de celui de la guerre, de ne pas en souffrir les conséquences. Il faut tout de suite prendre nos distances de certains critiques qui ont voulu montrer que l’éclat de l’obus dans la maison forte venait fracasser le monde intime du personnage²⁰¹. Il nous apparaît plutôt que la guerre – dernier

²⁰¹ C’est l’analyse que défendent Stéphane Bikialo et Marie-Annick Gervais-Zaninger dans *Julien Gracq : Un balcon en forêt*, La Presqu’île, Neuilly, Atlande, 2007, p. 50. Voir aussi : « À la fin du récit Grange ne peut plus se réfugier dans ce monde de rêverie car la guerre du monde réel le détruit en même temps qu’elle détruit le fortin. » Anna Whiteside, *Analyse structurale et stylistique du thème de l’attente dans l’œuvre romanesque de Gracq*, p. 117. Faye va dans le même sens lorsqu’il affirme que la guerre dans *Un balcon en forêt* termine « l’aventure du “je” »,

événement du roman qui, dans l'attente même de son éclatement, pouvait faire espérer une véritable confrontation avec le monde extérieur – passe sans heurter l'univers clos de l'aspirant. Lorsque celui-ci, blessé dans la forêt, réfléchit à ses souvenirs de l'« étrange terre sans hommes » où il a habité pendant huit mois, il observe en effet que la « guerre glissait là-dessus, étrangère, incongrue, à la manière d'un rapide de nuit donc le fracas s'enfle brusquement, coulisse à l'horizon, et s'éteint dans la campagne. » (*BF*, p. 244) Il n'y a là aucune friction entre personnage et événement, et, lorsque l'obus éclate dans le blockhaus, il est dit que Grange

n'avait pas eu un instant de hâte; il se sentait *inexplicablement préservé*. [...] Ils avançaient, courbés en deux, à travers le gaulis serré et souple des branches de mai, traînant derrière eux un sillage assez bruyant de bois cassé. Mais ils s'en inquiétaient à peine : les voix dans leur dos peu à peu s'éteignaient; le sentiment d'immunité bizarre qui vient aux blessés et aux prisonniers persistait, presque enivrant. (*BF*, p. 237-239²⁰²)

Grange, même blessé et perdant beaucoup de sang – au point où il doit s'arrêter pendant sa fuite et laisser Gourcuff poursuivre sans lui – ne finit pas par subir la mort au sein du roman et ne fait que « s'endormi[r] » (*BF*, p. 253) : il apparaît effectivement *préservé* par le roman. L'équivoque de ce sommeil final, littéral ou métaphorique, est maintenue et représente une forme d'anti-conclusion laissant toutes les possibilités ouvertes pour le personnage²⁰³. Nous dirions même avec Marot que « la guerre enfin manifestée dans sa brutalité, loin de clore le rêve ou d'écraser la rêverie identitaire sous le poids d'une altérité devenue réalité, participe à cette expérience intérieure²⁰⁴ ». Il faut voir que Grange, arrivé à la conclusion de son aventure, ne déroge pas de l'attitude qu'il a adoptée jusque-là

la possibilité d'une existence hors du social. Éric Faye, *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, p. 163.

²⁰² Nous soulignons.

²⁰³ Il faut insister sur le fait que le texte ne permet pas de trancher entre l'interprétation littérale, en quelque sorte « inoffensive » pour le personnage, et l'interprétation métaphorique, par laquelle Grange mourrait des suites de ses blessures – car la critique a parfois tendance à vouloir trancher et à choisir une des deux interprétations. C'est donc véritablement le *roman* qui refuse de décider du sort de son personnage. Luc Fraisse va dans le même sens que nous lorsqu'il note que le « doute ultime sur la mort de Grange n'a pour finalité que de maintenir la possibilité jusqu'au bout. » Luc Fraisse, « L'énigme des fins de récits chez Julien Gracq », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CVIII, 2008, p. 903.

²⁰⁴ Patrick Marot, « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », p. 44.

face à la guerre : « [a]llongé sur le lit, dans le noir, au creux de la maison vide, il redevenait le rôdeur aveugle qu'il avait été tout l'hiver » (*BF*, p. 250) Son dernier geste, alors qu'il tire la couverture par-dessus sa tête et s'endort, n'est pas sans évoquer le *dormeur* auquel il a été comparé tout au long du roman et fait aussi clairement écho à une des réflexions antérieures de l'aspirant : « le meilleur, maintenant, c'était vraiment le sommeil bien ivre sur la grève; jamais la France, un goût de nausée dans la bouche, n'avait tiré le drap sur sa tête avec cette main rageuse. » (*BF*, p. 93)

Dans son essai *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard suggère que les fins de roman sont toujours des moments de « conversion » du héros et de triomphe de la « vérité romanesque »²⁰⁵. Le dénouement d'*Un balcon en forêt* ne suit manifestement pas la règle : aucune forme de désillusion ne survient chez Grange, puisqu'il a toujours accès à ce monde enchanté de la forêt et que celui-ci semble même ultimement prévaloir sur ses anciens liens inauthentiques avec le monde. La comparaison avec le dénouement de *La Montagne magique* de Thomas Mann (1924) est, à ce sujet, très éclairante. En effet, Hans Castorp, comme Grange, a projeté dans un monde clos – dans son cas, le sanatorium de Davos – une « image nostalgique et problématique de la totalité humaine »²⁰⁶, pour reprendre les termes de Zérafra, c'est-à-dire un mode d'existence authentique, à la mesure de l'homme, où celui-ci réussit à trouver sa place²⁰⁷. Cependant, le « coup de tonnerre » de la Première Guerre mondiale, qui vient ébranler la « montagne magique », a pour conséquence de mettre

²⁰⁵ Voir René Girard, « La conclusion », dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, p. 289-312.

²⁰⁶ Michel Zérafra, *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, p. 261.

²⁰⁷ Si nous nous fions à Peyronie, c'est exactement ce que Grange fait : « Sur le mode de l'expérience imaginaire, *Un balcon en forêt* tend à replacer l'homme dans un écart minimum au monde, et à réhabiliter ces états intermédiaires où se relâche la tension entre l'homme et l'univers environnant. Le roman évoque l'immersion dans le sommeil, souligne la possibilité par là d'un raccordement au monde. » André Peyronie, *Un balcon en forêt de Julien Gracq : les guetteurs de l'apocalypse*, p. 116. Heydels parle également d'une « totalité rêvée » par Grange dans le roman. Voir « Idéologie et Signification dans un passage d'*Un balcon en forêt* de Julien Gracq », p. 80.

« brutalement à la porte notre *dormeur éveillé*²⁰⁸ », de l'arracher au monde total et harmonieux d'en haut, pour vouer celui-ci à la destruction par le temps historique. La mort de Castorp, qui n'est pas confirmée dans le roman mais sur laquelle le narrateur se montre prêt à « parier²⁰⁹ » dès l'arrivée du héros sur le champ de bataille, vient de surcroît démontrer l'impossibilité de ce *monde hors du monde* qu'a été pour lui le sanatorium, sanctionnant l'échec de son « mensonge romantique » et le dévoilement de la « vérité romanesque ». Restant *dormeur*, reprenant le même sommeil qui l'a caractérisé tout au long de son histoire, et surtout ne mourant pas, Grange n'est quant à lui aucunement contredit par le dénouement du roman ni mis sur la voie d'une « vérité » autre que la sienne – celle de ne rien accomplir dans le monde extérieur. Contrairement à ce que soutient Girard et à ce que subit Castorp, l'aspirant n'est certainement pas contraint par le roman à « regarder en face son désespoir et son néant.²¹⁰ »

L'unique moment qu'il est possible de considérer pour l'aspirant comme une *prise de conscience* – et cela est tout relatif car, comme nous l'avons montré, une vaste conscience est déjà le lot du personnage – survient après la scène des déclarations dans la forêt. Grange se rend compte, de façon explicite, qu'il n'existe rien entre lui et l'objet de son attente, entre lui et l'univers de guerre dans lequel il a été jeté :

« Qu'y a-t-il entre la guerre et moi? songeait-il, et il se sentit sombrer un instant dans une distraction étrange. Ce n'est pas de cela qu'il est question. » Il se faisait dans sa tête une rumeur matinale et fraîche que rien n'arrêtait plus : c'était comme si tout à coup un *bruit de fond*, un grincement indiscernable tant il était habituel, avait cessé d'embrouiller sa vie. « C'est hier soir que cela m'est venu, songeait-il encore, quand je me suis mis à marcher au milieu du chemin, les mains dans les poches. Les Allemands vont venir, mais réellement je n'y suis pour personne. Qui aurait pensé qu'il fallait si peu de chose pour qu'un homme reprenne la mer? » (*BF*, p. 223)

Il faut cependant voir que cette « prise de conscience » ne ramène pas le héros vers la réalité ou la vérité du monde extérieur, comme nous pourrions le penser

²⁰⁸ Thomas Mann, *La Montagne magique*, traduction de Maurice Betz, Paris, Fayard, 1931, collection « Le Livre de poche », p. 810. Nous soulignons.

²⁰⁹ Thomas Mann, *La Montagne magique*, p. 818.

²¹⁰ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 293.

après Girard : plutôt, elle contribue à rompre pour de bon tous les liens avec le monde et permet à Grange de larguer les amarres, pour mieux « reprendre la mer ».

TEMPÉRER L'EUPHORIE : LA DISPARITION DU PERSONNAGE

Si Grange n'est pas « officiellement » tué à la fin du roman, à la suite des blessures qui lui ont été infligées, il reste que le dénouement lui est tout autrement fatal : ne pouvant survivre à une rupture aussi radicale avec le monde, il est condamné à disparaître *en tant que personnage romanesque*. Il faut éviter de tomber dans le piège d'une analyse faisant une trop grande part à l'*euphorie* de l'atteinte de cet « autre côté » plus authentique et reprenant simplement les postulats surréalistes de réconciliation des contraires dans une « surréalité ». Si certains critiques comme André Peyronie s'en tiennent à dire que Grange, rendu à la maison de Mona, aurait trouvé « un espace-temps où coïncident tous ses moments depuis son état fœtal jusqu'au moment de sa mort²¹¹ » ou, comme Suzanne Allaire, que dans cette fin en « expérience poétique²¹² », « le moi se recompose dans son unité première²¹³ », nous souhaitons plutôt montrer que la fin d'*Un balcon en forêt* dialogue encore avec le genre romanesque, ou du moins révèle quelque chose de ses limites. En effet, il ne faut pas se méprendre : les « contradictions » entre le monde intime du personnage et celui, extérieur, de la guerre sont éliminées de façon très abstraite par le roman et son absence de réserves envers Grange – le *style* poétique du texte ne devrait pas nous empêcher de le voir.

Cette disjonction apparaît si radicale que le roman ne peut la soutenir : elle atteint un point-limite qui est illustré dans la scène où Grange, arrivé chez Mona, se regarde dans un miroir et ne parvient pas à y voir son reflet.

²¹¹ André Peyronie, *Un balcon en forêt de Julien Gracq : les guetteurs de l'apocalypse*, p. 86.

²¹² Suzanne Allaire, « *Un balcon en forêt*. Les pouvoirs de l'écriture : "liberté grande" », dans Frank Wagner (dir.), *Lectures de Julien Gracq : Un balcon en forêt*, La Presqu'île, p. 32.

²¹³ *Ibid.*, p. 33.

Une faible ombre grise semblait venir à lui du fond de la pièce et lui faire signe; il leva la main : l'ombre dans le miroir répéta le geste avec une lenteur exténuée, comme si elle flottait dans des épaisseurs d'eau; il se pencha en avant jusqu'à coller presque le nez contre le miroir – mais l'ombre restait floue, mangée de partout par le noir : la vie ne se rejoignait pas à elle-même : il n'y avait rien, que ce tête à tête un peu plus proche avec une ombre voilée qu'il ne dévisageait pas. [...] Il n'y avait personne. Seulement cette ombre têtue, voilée, intimidante, qui flottait vers lui sans le rejoindre du fond de ses limbres vagues – ce silence étourdissant. (*BF*, p. 251-252)

Cette scène, que la critique a assez peu commentée²¹⁴, apparaît d'une importance capitale pour la *fin* du roman – autant celle d'*Un balcon en forêt* que celle du genre chez Gracq. Nous ne pouvons qu'aller dans le sens de Luc Fraisse lorsqu'il suggère que le récit doit se terminer « quand deux formes de réalité, de vie, ne parviennent à se rejoindre, plus précisément parce que le développement du récit a produit une réalité propre qui ne coïncide plus avec la réalité première (quoique incluse dans la fiction) du personnage.²¹⁵ » En effet, la réalité authentique de la forêt en est venue à dominer dans le roman, alors qu'elle n'existait auparavant que par de brèves éclaircies au sein du monde de la guerre, qui serait quant à lui la « réalité première » du personnage dont parle Fraisse. Le Grange « intérieur » et le Grange « extérieur » ne se rejoignent plus, et le personnage, s'il est réuni avec lui-même, se trouve du même coup complètement déconnecté de sa dimension sociale. Il faut ajouter aux observations de Fraisse que Grange perd son reflet, c'est-à-dire l'image qu'il projette à l'extérieur et qui est accessible aux autres : l'aspirant finit alors par ne plus exister qu'en lui-même. Malgré cette ombre « floue », « voilée », qui tente de le rejoindre, l'aspirant n'a pas le choix de conclure : « Il n'y avait personne ». En somme, le roman contient en quelque sorte la mise en scène de la disparition de son personnage, littéralement grugé par le vide qui l'entoure. Ce héros existant hors du monde n'a donc « plus même le poids des choses autour de lui pour tracer les contours de son existence²¹⁶ », selon

²¹⁴ La plupart des critiques qui se sont penchés sur la scène n'ont fait que noter que les deux images ne correspondent pas, qu'il y a « décalage » ou que la « coïncidence » paraît impossible. Voir respectivement Sheila Gaudon, « Julien Gracq's *Un balcon en forêt* : the Ambiguities of Initiation », *Romanic Review*, no 67, 1976, p. 145; Michèle Monballin, *Gracq : création et recréation de l'espace*, p. 257; Stéphane Bikialo et Marie-Annick Gervais-Zaninger (dir.), *Julien Gracq : Un balcon en forêt*, La Presqu'île, p. 159.

²¹⁵ Luc Fraisse, « L'énigme des fins de récits chez Julien Gracq », p. 908

²¹⁶ Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, p. 43.

la formule de Daunais, ou même seulement pour tracer les contours de son *visage* dans le miroir. La vie ne rejoint plus Grange, « comme au fond d'un coquillage le bruit de la mer qu'on n'atteindra jamais. » (*BF*, p. 253)²¹⁷

Cette absence de « *contre-monde* » à la fin du roman, une fois toutes les faibles résistances épuisées – le reste du personnel romanesque, l'attente de l'ennemi allemand, etc. – et toutes les oppositions défaites par le travail du roman, sera funeste pour le personnage comme pour l'œuvre qui le porte. Nous reprenons ici la réflexion de Daunais, qui, se penchant dans *Frontière du roman* sur certaines formes-limites du roman, avance que le

personnage qui [...] n'a plus de *contre-monde*, de distance à mesurer, ne peut plus jouer. Cette impossibilité du jeu faute de romanesque pose la question des frontières du roman, de son domaine. [...] En perdant la tension qui l'anime (l'ironie contre le romanesque, l'imagination contre le réel – le mot “contre” s'entendant davantage au sens de proximité, de friction, que d'opposition), le roman toucherait à sa fin²¹⁸.

C'est là précisément la menace que signale Girard dans un article de 1957 intitulé « Où va le roman », dans lequel il s'interroge sur le genre tel qu'il est pratiqué à son époque et y discerne une tendance récurrente. Il la résume ainsi : rejeté par un monde faux et inauthentique, le héros finit par *désirer* son exil et pénètre dans un monde plus vrai, à l'écart du premier²¹⁹. Si Girard mentionne *Le Rivage des Syrtes*, il semble plutôt présager *Un balcon en forêt*, qui pourrait représenter le point de rupture de cette structure de l'aventure du personnage romanesque – peut-être le seul roman, plus encore que ceux qu'il mentionne, où le personnage a réellement accès au sein du roman à un autre monde plus « vrai ». Girard semble déjà pressentir que, par cette structure même, le roman s'achemine vers sa réduction à une seule dimension, et il écrit qu'« [a]vec le contraste entre monde faux et monde vrai conquis sur le premier c'est toute la profondeur du roman dit réaliste

²¹⁷ C'est peut-être pour cette raison que Murat exprime un doute : « même le moment souverain où le héros atteint “l'intimité avec soi-même” [...] reste traversé d'incertitude, bien loin de la puissance d'affirmation exaltée qui avait été accordée à Aldo. » Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 56.

²¹⁸ Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, p. 134-136.

²¹⁹ Voir René Girard, « Où va le roman », *French Review*, vol. XXX, no 3, janvier 1957, p. 203.

qui va disparaître.²²⁰ » Cette disparition du « contraste » s'avère, pour Girard, une impasse pour le roman de son époque, qui cherche « à détruire l'objet lors que le naturalisme voulait éliminer le sujet. Comme ce dernier il nous apparaîtra bientôt incapable d'atteindre l'expérience concrète, à la fois subjective et objective, toujours ambiguë.²²¹ » Suivant le fil conducteur des *Grandes Disparitions*, il faut voir dans *Un balcon en forêt* que le roman a tout à fait perdu de vue ces débris de monde social qui étaient en train de « disparaître » : plutôt que de continuer l'exploration de cette disparition, il semble définitivement céder à la « tentation de l'oubli²²² » et ne peut alors éviter de s'abîmer dans l'intervalle créé entre l'individu et le monde.

CONCLUSION : LES IMPÉRATIFS DU PERSONNAGE

En somme, tout se passe comme si c'était le personnage qui entraînait du côté du *récit* ce livre qui reproduit en apparence le cadre de l'attente des *romans* antérieurs de Gracq : l'aspirant Grange a fini par tirer de son côté le roman, c'est-à-dire par le tirer de « l'autre côté », l'entraînant hors du monde social. Ne préservant pas sa distance ironique constitutive et ne cherchant pas à résister au personnage, le roman ne peut alors que s'affaisser en lui-même.

Dans un article publié en 2008, Marot rappelle que le romanesque gracquien a plutôt tendance à « asservi[r] les personnages à sa logique²²³ », du moins dans le cas d'*Au château d'Argol*, d'*Un beau ténébreux* et du *Rivage des Syrtes* :

les personnages y apparaissent agis non par leur volonté propre (qui les ferait percevoir comme personnes, selon un illusionnisme fort recherché par nombre de romanciers français de l'entre-deux-guerre), non par quelque besoin

²²⁰ René Girard, « Où va le roman », p. 204.

²²¹ *Ibid.*, p. 205.

²²² Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions : essai sur la mémoire du roman*, p. 124.

²²³ Patrick Marot, « “*Fines transcendam*” : de la transgression à la frontière dans l'œuvre de Gracq », p. 213.

d'illustrer une idée, mais par la logique même d'un romanesque entendu [...] comme production de sa propre nécessité.²²⁴

C'est dire que les contraintes propres au roman – son mouvement, son élan, sa résonance et sa connexion – prévalent : en effet, chez Gracq, le personnage est profondément intégré au reste de la matière romanesque. Pour le romancier, tout ce qui entre dans l'œuvre se plie à l'ensemble : « hommes et choses, toute distinction de substance abolie, sont devenus les uns et les autres à égalité *matière romanesque* – à la fois agis et agissants, actifs et passifs²²⁵ ». Contrairement au monde réel où les personnes, vivant de façon autonome, animent le « décor » qui les entoure, il faut voir que la

« vie » d'un roman – puisque, paraît-il plus d'une fois vie il y a – n'est attribuée après coup à la seule animation apparente de ses personnages que par une assimilation instinctive, et abusive, au monde réel, où ce sont en effet les vivants seuls qui se meuvent et qui font mouvoir²²⁶.

Toutefois, il semble que dans *Un balcon en forêt* le personnage se soit détaché de cette surface lisse et homogène du roman, qui ne le retient plus dans sa prise et finit même par subir la menace d'une telle autonomie. Ce n'est pas pour dire que le personnage acquiert plus de réalité ni fait miroiter l'illusion d'être fait de chair et d'os : nous ne pouvons pas soutenir, pour revenir sur la citation de Marot, que la situation dans *Un balcon en forêt* correspond au topos du personnage échappant à son créateur – topos rencontré chez plusieurs romanciers du XX^e siècle qui ont professé une même foi que Gracq *lecteur*²²⁷ dans le genre romanesque, comme François Mauriac²²⁸ ou Jean Giono²²⁹. Au contraire, le personnage de Grange perd

²²⁴ Patrick Marot, « “*Fines transcendam*” : de la transgression à la frontière dans l'œuvre de Gracq », p. 212.

²²⁵ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, p. 5.

²²⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

²²⁷ Gracq *lecteur* reproche en effet à Proust la trop grande « force de gravité » d'*À la recherche du temps perdu*, qui empêcherait les personnages de s'élancer hors du roman pour prendre vie de manière indépendante dans l'imagination du lecteur, se mêler à ses rêveries. Voir *ibid.*, p. 103-104.

²²⁸ Pour Mauriac, le romancier doit se montrer « prudent ». « Car nos personnages ne sont pas à notre service. Il en est même qui ont mauvais esprit, qui ne partagent pas nos opinions et qui se refusent à les propager. » Il ajoute : « Plus nos personnages vivent et moins ils nous sont soumis. » François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Buchet/Chastel, 1994, p. 126-128.

²²⁹ Giono prescrit en effet au personnage de lui échapper, puisque celui-ci ne vit réellement que lorsqu'il résiste aux plans du romancier et l'entraîne librement là où il désire. Voir par exemple : « mon personnage peut faire certains gestes auxquels je ne m'attends pas, qui pourront me jeter en

toute sa réalité en perdant tout ancrage hors de lui-même, et s'efface littéralement sous nos yeux, emportant avec lui le roman.

dehors de ce plan général. Là, je ne suis généralement pas rétif, je peux le suivre, c'est lui qui a raison à ce moment-là ». Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990, p. 187.

CONCLUSION

Dans *La Pensée du roman*, Pavel présente Gracq avec justesse comme préoccupé par « l'urgence d'un [...] dépassement²³⁰ » de l'isolement de l'individu par rapport au monde du XX^e siècle, classant le romancier dans la catégorie de ceux qui « ont tenté de retrouver, par un mouvement délibérément antimoderniste, la grandeur du moi dans celle de son action historique.²³¹ » Pavel semble penser avant tout au *Rivage des Syrtes* : c'est, d'ailleurs, le seul titre de Gracq qui trouve place dans le paragraphe qui lui est consacré dans cet essai. Le cas d'*Un balcon en forêt*, comme nous l'avons vu, est plus complexe : au lieu de s'évader dans une *fiction de l'histoire*²³², où il aurait été plus libre de donner à l'homme sa grandeur historique et sa place dans un devenir collectif, Gracq apparaît en 1958 davantage marqué par la situation existentielle de son époque et en prend acte – en ce sens, la plus grande référentialité de ce récit de guerre n'est pas fortuite. Sans doute le romancier, près d'une décennie après *Le Rivage des Syrtes*, ne pouvait plus écrire de la même manière : le roman, comme l'avance Kundera, se transforme continuellement, sans admettre de répétition²³³. Murat suggère que, devant la perte des liens collectifs causée par la Deuxième Guerre mondiale, le romancier en est éventuellement venu à interroger la place de la littérature : il a ainsi rejoint, avec quelques années de décalage, la principale préoccupation de plusieurs écrivains de son temps. Cette « question à laquelle Gracq se trouve confronté

²³⁰ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, p. 399.

²³¹ *Ibid.*, p. 400.

²³² Gracq, se soustrayant dans *Le Rivage des Syrtes* à la réalité d'un contexte historique particulier, dit avoir cherché à « libérer par distillation un élément volatil, "l'esprit-de-l'Histoire" ». Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, p. 216.

²³³ Voir Milan Kundera, *Le Rideau : essai en sept parties*, p. 42.

concerne toute une génération aux prises avec l'épuisement de la parole littéraire²³⁴ », écrit Murat, rapprochant Gracq de Louis-René des Forêts et de Samuel Beckett, entre autres. Selon Godard, c'est tout particulièrement le roman qui se trouve visé par ces remises en question. Le traumatisme « d'ordre métaphysique²³⁵ » de la guerre a ébranlé la foi qu'avait l'homme en lui-même et en sa capacité de s'élucider. L'illusion romanesque, entendue comme l'aptitude à faire vivre des personnages fictifs, n'en est pas sortie indemne. Au contraire de la période qui a suivi la Première Guerre mondiale, où les romanciers ont tenté par leur art de renouveler les croyances et les valeurs, les années quarante et cinquante sont frappées par un effet « d'éloignement de la fiction et de réorientation du roman vers d'autres voies.²³⁶ »

Si l'auteur d'*Un balcon en forêt* n'esquive pas les inquiétudes de son temps lorsqu'il décrit le rapport qu'entretiennent les réservistes de la maison forte à cette étrange guerre qui doit les rejoindre – faisant de l'attente des personnages, si caractéristique de son œuvre, une manière de traduire la difficulté pour l'homme d'habiter le monde –, il faut voir qu'il ne *postule* pas cependant l'impossibilité du roman *avant même* de se mettre à écrire, contrairement à certains de ses contemporains. La vacuité de la parole littéraire apparaît en effet toute théorique pour les tenants du Nouveau Roman, qui formulent le « soupçon » comme présupposé à l'acte d'écriture, à la création de personnages et à l'élaboration d'une intrigue – à la manière de Nathalie Sarraute qui *commence* son essai *L'Ère du soupçon* en déclarant que « non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire.²³⁷ » C'est précisément cette *hâte* conceptuelle des néo-romanciers que condamne Gracq dans sa conférence « Pourquoi la littérature respire mal », donnée deux ans seulement après la parution d'*Un balcon en forêt* : il blâme chez

²³⁴ Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, p. 154.

²³⁵ Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, p. 134.

²³⁶ *Ibid.* Voir aussi à ce sujet Dominique Rabaté, « Introduction », dans *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 7-12; et Nelly Wolf, « La loi du silence », dans *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 193-203.

²³⁷ Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », dans *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, collection « Folio Essais », p. 60.

ses contemporains leur précipitation à instaurer des ruptures et à claironner haut et fort les révolutions du roman, alors que les véritables avancées qui y surviennent passent inaperçues. La critique de la fin des années cinquante et des années soixante, trop orientée par une recherche incessante de nouveauté, semble savoir d'avance vers quoi la littérature doit se diriger et finit par trop « pencher » de ce côté, allant même plus loin que ce que requiert la situation d'après-guerre²³⁸. Le romancier reproche au roman existentialiste et au Nouveau Roman de se complaire dans une littérature de la négativité – un « *sentiment du non*²³⁹ », envers la société, la nature, autrui –, qui reproduit et même exacerbe la rupture survenue entre l'individu et le monde extérieur :

Ce qui me frappe dans l'expression de l'homme que donnent chacune de ces écoles, c'est qu'elle constitue invariablement une répudiation partielle de ses pouvoirs naturels – une image mutilée, par une opération chirurgicale violente – de ce qu'un de ces romanciers justement a appelé la *condition humaine*.²⁴⁰

Dans cette littérature des « noces rompues²⁴¹ », le monde apparaît déjà absurde, déjà privé de sens. En soulignant à grands traits l'exclusion de l'individu du monde extérieur, en retirant au personnage romanesque son désir d'habiter le monde pour le situer uniquement du côté de l'ironie, en refusant, enfin, de faire une place à ce que Gracq nomme la « plante humaine²⁴² », les néo-romanciers finissent par *réduire* l'existence humaine par le fait même de *l'écrire*. Le problème de cette littérature de techniques « *privatives* », de techniques « d'expulsion, d'appauvrissement »²⁴³, est donc qu'elle constitue avant tout « une découverte que la critique moderne était préparée à faire *maintenant*, c'est, si je puis dire, une découverte dans la ligne, une découverte prévisible, ce qui ne va pas sans nous la rendre du même coup vaguement suspecte.²⁴⁴ » Suspecte, car elle

²³⁸ Voir Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », dans *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 75.

²³⁹ *Ibid.*, p. 93.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 102.

²⁴² Gracq définit la « plante humaine » comme « cette espèce de mariage tout de même confiant, indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte ». *Ibid.*, p. 101.

²⁴³ *Ibid.*, p. 87.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 75-76.

n'est pas du tout une « découverte », justement, s'apparentant plutôt au *produit* d'une pensée préalable, ce qui a pour conséquence de réduire le roman qui en découle à une démonstration, à l'exposition simple et plate d'une condition de l'homme que l'on ne tente même plus de dépasser. Les romanciers vont jusqu'à abandonner l'homme dans tout ce qu'il a encore d'humain, afin de mieux présenter sa situation existentielle : c'est ce qu'avance Gracq au sujet de Robbe-Grillet, qui tenterait de « passer dans l'autre camp, du côté du monde lui-même, sans plus lui présenter nos éternelles exigences de correspondance et de signification.²⁴⁵ »

Le constat que pose Gracq sur la littérature de son époque permet, en le renversant, de mieux juger des efforts du romancier et, conséquemment, de ses échecs. Dans la continuité du projet surréaliste qu'il réinterprète et réactualise, le roman se trouve, chez lui, chargé de la tâche de dépasser la finitude de l'homme et de conserver pour lui une ouverture infinie des possibilités, dans un monde où celles-ci se sont épuisées. Le roman doit représenter un « mouvement de confiance énigmatique, de confiance *quand même*²⁴⁶ », affirme-t-il, faisant ainsi du genre une *recherche*, une *tentative*, un *chemin* à destination inconnue. Cette quête du romancier guidé par le « *sentiment du oui*²⁴⁷ », cet effort de réinstaller la « poésie » au sein de l'existence humaine – pour revenir au « dépassement » de Pavel – se manifeste de manières différentes avec *Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*. Nous avons vu, dans les deux derniers chapitres de ce mémoire, que Grange, sans désir ni même velléité d'action, demeure coupé du monde, là où aucun lien ne le retient : cette coupure lui apparaît comme le seul espace donné pour une vie authentique. Le roman, voulant accorder une telle authenticité à son personnage, se maintient donc avec lui sur le *seuil* du renoncement²⁴⁸ des

²⁴⁵ Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », p. 99.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

²⁴⁸ Expression de Mathieu Bélisle, dans « Julien Gracq, entre carnets et romans », p. 29.

possibles, renoncement qui est propre au roman dans la logique gracquienne²⁴⁹. Dans *Le Rivage des Syrtes*, c'était encore dans le monde qu'Aldo voulait instaurer la « poésie » : l'auteur, peut-être conscient que cette poésie était difficilement représentable en 1951 et qu'il était préférable de ne pas la mettre sous les yeux du lecteur, la tient en lisière du roman, mais fait tout de même en sorte que tout point vers elle. Par contre, dans *Un balcon en forêt*, la poésie ne peut plus trouver sa place dans le monde extérieur à celui de Grange à la maison forte, et cette impossibilité s'impose avec la force de l'évidence : plutôt que de la tenir à l'écart par un artifice de la narration, ce qui suggérait encore sa *possibilité*, le romancier finit par permettre au héros de passer de « l'autre côté » pour la trouver. Le roman est alors entraîné avec son personnage hors de lui-même, hors de son domaine propre, qui est, comme nous l'avons présenté en introduction, celui du rapport entre l'homme et le monde social. Il apparaît que la tentative de dépassement des liens brisés dont fait état Pavel a perdu sa fonction de mise sous tension du roman : ce n'est plus là ce qui l'anime, ce qui le fait vivre, comme dans *Le Rivage des Syrtes*. Plutôt, le dépassement ne semble plus possible sans une sorte de dégradation du roman, et finit par le miner de l'intérieur. À défaut d'une réelle confrontation entre Grange et le monde, l'histoire du personnage demeure à l'état de possible non actualisé.

Gracq fait donc l'*expérience* de l'impossibilité du roman à la fin des années cinquante : allant jusqu'au bout du constat, il fait de la sortie du roman une aventure et une exploration. Cela est d'autant plus visible que Grange est entouré de personnages vivant encore dans le combat, dans la recherche d'un sens dans le monde extérieur, bref, de personnages « résistants²⁵⁰ ». Dans le court récit de guerre, présageant manifestement *Un balcon en forêt*, publié cette année sous le titre de *Manuscrits de guerre*, la résistance n'est pas non plus disparue : le lieutenant G. hésite encore très clairement entre la *révolte* contre le délaissement

²⁴⁹ Pour Gracq, le roman se distingue de la vie en ce qu'il voit ses possibilités diminuer au fur et à mesure qu'il se déploie, tandis que la vie, « incomparablement plus riche et variée », participe du « rayonnement et [de] la dispersion stérile dans l'illimité. » Voir Julien Gracq, *Lettrines 2*, p. 128.

²⁵⁰ L'expression est adaptée d'Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions : essai sur la mémoire du roman*.

qui est le sien et le désir d'en *tirer parti* comme le fait Grange. Il est légitime de supposer que c'est parce que l'impossibilité du roman découle de sa pratique que Gracq *arrête* d'en écrire : cela s'est présenté comme la seule issue à l'expérience d'*Un balcon en forêt*, déjà annoncée dans l'abandon de *La Route*. Ce dédoublement des efforts et des échecs vient confirmer que le problème n'a jamais été, ou seulement été, un problème de *forme*, comme l'affirme avec insistance la critique gracquienne. En ce sens, la mention générique de « récit » apparaît comme un pis-aller, signifiant seulement la désaffection du roman pressentie par Gracq et non comme une nouvelle forme littéraire qu'il s'agirait de définir.

Il apparaît que la véritable « crise du roman » se situe ici, dans cet abandon, plutôt que chez les néo-romanciers, qui continuent quant à eux à écrire des romans en abondance – même si c'est en quelque sorte artificiellement, et même si la question se pose à savoir si ce sont toujours des romans. Car il ne peut y avoir de « crise » là où le soupçon et la méfiance étaient déjà installés : la croyance de Gracq dans le genre représentait un terreau bien plus fertile pour une crise toute paradoxale, issue d'un désir de contrer les écueils du roman dans le contexte de l'après-guerre. À la suite de Katerine Gosselin, qui a exposé la diversité de la pensée de quelques romanciers habituellement raliés au Nouveau Roman et a ainsi brisé ce qui apparaissait comme un front unifié d'écrivains préoccupés par un renouvellement des techniques du genre²⁵¹, ce mémoire a permis de redonner à l'histoire de la « crise du roman » une partie de sa complexité : en voyant la crise gracquienne comme un des jalons d'une histoire du roman *parallèle* à celle que l'on trace conventionnellement pour la deuxième moitié du XX^e siècle, nous ajouterions qu'il est grand temps de repenser la séparation entre les romanciers qui *soupçonnent* et ceux qui *ne soupçonnent pas*.

²⁵¹ Katerine Gosselin, « Le Nouveau Roman devant le roman », dans Isabelle Daunais (dir.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 103-128. Nelly Wolf démontre également que, contrairement à la plupart des mouvements littéraires, « [l]'acte de naissance de l'école ne correspond [...] pas à l'acte de naissance littéraire de la plupart des futurs nouveaux romanciers. » Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, p. 16.

Il ne faut donc pas s'étonner des conclusions tirées de notre étude, c'est-à-dire du bon nombre de rapprochements qu'il est possible de faire entre certaines composantes de la fiction d'*Un balcon en forêt* et du Nouveau Roman²⁵², malgré des tentatives tout à fait contraires. Quelques critiques gracquiens ont déjà esquissé des pistes de comparaison, mais cela toujours avec une certaine réticence : voyons, par exemple, Sylvie Vignes-Mottet qui écrit que la forme du récit de 1958 et celle de « La Presqu'île », « au détriment d'une intrigue romanesque », peuvent être assimilées à un « récit de tropismes successifs et contradictoires »²⁵³. Marot a relevé et résumé, peut-être malgré lui, les deux similitudes fondamentales de la pensée de Gracq avec celle du Nouveau Roman en notant que le premier refuse « deux éléments fondamentaux du roman français traditionnel : l'intrigue comme succession d'actions selon un déterminisme causal et le personnage comme intériorité psychologique²⁵⁴ ».

La différence réside en ceci : Gracq commence à réfléchir sur le roman assez tardivement, après avoir cessé d'en publier, et sa pensée sur le genre se développe *après* l'expérience d'*Un balcon en forêt*. Il est aussi intéressant de noter que les carnets, plus tardifs, accordent au roman une plus grande place que les articles critiques de *Préférences*, parus alors que Gracq écrivait encore des œuvres de fiction. Cette pensée du roman, postérieure à la pratique, ne visant

²⁵² Voir, à ce sujet, les ouvrages de référence suivants : Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau roman*, Paris, Ellipses, 1996; Jean-Bertrand Barrère, *La Cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Michel, 1964; Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001; Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*.

²⁵³ Sylvie Vignes-Mottet, « Des "géographies imaginaires" à la "mythologie routière" dans l'écriture de Julien Gracq : écarts et échos », p. 64. Murat fait allusion, comme Vignes-Mottet, à la pensée du personnage de Nathalie Sarraute lorsqu'il note que la « phénoménologie » se substitue à la « psychologie » dans les dernières fictions de Gracq, et que, « [c]omme Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, Gracq se démarque d'un modèle supposé du roman réaliste dont la visée serait de faire concurrence à l'état civil. » Michel Murat, « L'Envers de la littérature contemporaine », p. 18-19. Boyer voit dans *Un balcon en forêt* une « récusation du roman d'analyse [où] Grange, qui désapprend la pensée, ne se révèle que par des manifestations qui lui sont extérieures, ne cherchant jamais un fait brut qui lui donnerait l'illusion d'exister. » Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq, paysages et mémoire : des Eaux étroites à Un balcon en forêt*, p. 355. Les critiques réunis dans les deux derniers numéros de la *Revue des Lettres modernes* portant sur Gracq (2007 et 2008) s'entendent sur le fait que l'intrigue se défait avec *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* car elle n'est plus supportée par un personnage à l'intériorité forte et bien définie, bref par un personnage « traditionnel ».

²⁵⁴ Patrick Marot, « *Un balcon en forêt, La Presqu'île*, un tournant dans l'écriture », p. 41.

aucunement à la légitimer ou à la justifier, demeure profondément actuelle et montre à quel point Gracq est en dialogue avec les œuvres et la pensée de son temps, même s'il semble tourné vers le siècle précédent²⁵⁵. La pensée du roman gracquienne témoigne de surcroît du glissement opéré par l'auteur dans la *question* qu'a posée son époque. Si, comme le suggère Antoine Compagnon dans *Les Antimodernes*, il est possible d'avancer « en arrière », de lancer une nouvelle question au lieu de répondre à celle qui prévaut déjà²⁵⁶, alors il faut voir que Gracq a accompli un important décalage en menant sa recherche dans l'écriture d'*Un balcon en forêt*. Plutôt que de se demander comment *aller plus loin* dans le constat de l'inauthenticité de l'existence humaine dans l'après-guerre, et comment mieux *traduire* cette expérience, Gracq, en romancier tourné vers la mémoire du genre, semble s'être interrogé sur la manière de *continuer* à écrire des romans malgré cela. Son échec ne devrait en aucun cas être interprété comme un vacillement de sa foi dans le genre, puisque cette foi est elle-même formulée avec la plus grande netteté dans les carnets des années soixante-dix et quatre-vingts, tout particulièrement dans *En lisant en écrivant* (1980).

Ajoutons, pour conclure, que la pensée de la continuité chez Gracq est ce qui semble lui avoir permis une postérité dont a été privé le Nouveau Roman. Le titre de l'ouvrage de Nelly Wolf sur cette école le suggère fortement : le Nouveau Roman aura été une « littérature sans histoire », et l'essayiste écrit d'entrée de jeu qu'il a été par ce fait même dépourvu de tout héritage, les années qui l'ont suivi ayant plutôt été marquées par un retour de la narrativité²⁵⁷. Au contraire, le nom de Gracq est évoqué à maintes reprises dans le discours de romanciers

²⁵⁵ C'est pour cette raison – le refus de la psychologie, le « sens du mystère » des destinées – que Godard propose de *relier* Gracq en le rapprochant d'autres romanciers ayant mis de l'avant les mêmes notions dans leurs livres, comme Céline et Malraux : « peut-être se hâte-t-on un peu trop de rattacher les romans de Julien Gracq au seul surréalisme ». Voir Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, p. 138.

²⁵⁶ Voir Antoine Compagnon, « Julien Gracq entre André Breton et Jules Monnerot », dans *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, collection « NRF », p. 372-403.

²⁵⁷ Voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, p. 7-10.

contemporains, dont Pierre Bergounioux ou encore Pierre Michon²⁵⁸. Comme l'explique Godard, « il fallait, pour déclarer périmées les notions de personnages et d'histoires, méconnaître volontairement ce que la fiction a toujours été pour les hommes, qu'elle qu'ait été la vision du monde de leur époque : une expérience spécifique et irremplaçable²⁵⁹ » Déjà en 1960, lorsque l'auteur d'*Un balcon en forêt* prononce sa conférence « Pourquoi la littérature respire mal », il prédisait pour ces mêmes raisons la destitution de la littérature « néo-romanesque » :

Il est probable qu'ayant été avec force – ayant répondu sans doute à l'énorme traumatisme affectif des deux décades de ce milieu de siècle, elle ne pourra plus être longtemps encore. La part de ce qu'elle a jeté par-dessus bord, sans que pour autant notre vie de tous les jours s'en débarrasse et s'en désintéresse – au contraire – apparaît de plus en plus avec le temps réellement écrasante.²⁶⁰

Gracq, quant à lui, n'a jamais cessé de penser la continuité du roman : s'il ne l'a pas assurée lui-même ou s'est heurté trop fortement à sa difficulté, elle n'en est pas moins inscrite au cœur de son œuvre et même de sa désaffection.

²⁵⁸ Il faut voir la proportion des écrivains par rapport aux critiques universitaires dans les collaborateurs au dossier « Julien Gracq. Le dernier des classiques », *Le Magazine littéraire*, no 465, juin 2007.

²⁵⁹ Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*, p. 494.

²⁶⁰ Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », p. 100.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

GRACQ, Julien. *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958.

CORPUS SECONDAIRE

GRACQ, Julien. *Au château d'Argol*, Paris, José Corti, 1938.

— *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

— *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

— *La Presqu'île*, Paris, José Corti, 1970.

— *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.

— *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967.

— *Lettrines II*, Paris, José Corti, 1974.

— *Manuscrits de guerre*, Paris, José Corti, 2011.

— « Pourquoi la littérature respire mal », dans *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 71-104.

— *Un beau ténébreux*, Paris, José Corti, 1945.

CORPUS CRITIQUE SUR GRACQ

ALLAIRE, Suzanne. « *Un balcon en forêt*. Les pouvoirs de l'écriture : "liberté grande" », dans Frank WAGNER (dir.), *Lectures de Julien Gracq : Un balcon en forêt*, La Presqu'île, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 25-42.

BÉLISLE, Mathieu. « Julien Gracq, entre carnets et romans », *Études françaises*, vol. XLIII, no 3, 2007, p. 27-39.

BERTHIER, Philippe. « En lisant en écrivant... la fiction », dans *Julien Gracq : critique d'un certain usage de la littérature*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

BIKIALO, Stéphane et Marie-Annick GERVAIS-ZANINGER (dir.). *Julien Gracq : Un balcon en forêt*, La Presqu'île, Neuilly, Atlande, 2007.

BOIE, Bernhild. « Notice pour *La Route* », dans Julien GRACQ, *Œuvres complètes II*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, 1995, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1400-1412.

—. « Notice pour *Un balcon en forêt* », dans Julien GRACQ, *Œuvres complètes II*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, 1995, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1277-1312.

BOYER, Alain-Michel. *Julien Gracq, paysages et mémoire : des Eaux étroites à Un balcon en forêt*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.

BRIDEL, Yves. *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981.

—. « Le Regard dans *Le Rivage des Syrtes* », dans Georges CESBRON (dir.), *Actes du Colloque international d'Angers, 21, 22, 23 mai 1981*, Angers, Presses universitaires d'Angers, 1981, p. 356-363.

CABOT, Jérôme. « La Désertion par les mots – l'impossible référence et la réception parodique du vocabulaire de guerre dans *Un balcon en forêt* », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 81-96.

CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth. *Désir, figure, fiction : le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes Minard, 1981.

—. *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984.

COLLOT, Michel. « Les Guetteurs de l'horizon », dans Michel MURAT (dir.), *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne : rencontres de Cerisy (24-29 août 1991)*, Paris, Lettres modernes, 1994, p. 109-126.

COMPAGNON, Antoine. « Julien Gracq entre André Breton et Jules Monnerot », dans *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, collection « NRF », p. 372-403.

DAMAMME-GILBERT, Béatrice. « L'entre-deux dans *Un balcon en forêt* », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 97-114.

DAVIES, Margaret. « Le sentiment du vide dans *Le Rivage des Syrtes* », *Australian Journal of French Studies*, vol. X, 1973, p. 191-202.

DEBREUILLE, Jean-Yves. « La poétique romanesque de J. Gracq à partir du *Rivage des Syrtes* et d'*Un balcon en forêt* », dans Georges CESBRON (dir.), *Julien Gracq : Actes du Colloque international d'Angers, 21, 22, 23 mai 1981*, Angers, Presses universitaires d'Angers, 1981, p. 202-210.

FRAISSE, Luc. « L'énigme des fins de récits chez Gracq », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CVIII, 2008, p. 889-912.

FRANCIS, Marie. *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, A.G. Nizet, 1979.

GAUDON, Sheila. « Julien Gracq's *Un balcon en forêt* : the Ambiguities of Initiation », *Romanic Review*, no 67, 1976, p. 132-146.

HAMEL, Yan. « La conscience inquiète », dans *La Bataille des mémoires : la Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 209-286.

HEYNDELS, Ralph. « Idéologie et Signification dans un passage d'*Un balcon en forêt* de Julien Gracq », dans Georges CESBRON (dir.), *Actes du Colloque international d'Angers, 21, 22, 23 mai 1981*, Angers, Presses universitaires d'Angers, 1981, p. 70-83.

KIM, Ji-Young. « Mémoire, survivance et mouvance dans les récits de Gracq », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 3. Temps, histoire, souvenir*, Paris, Lettres modernes, 1998, p. 21-46.

LAVAL, Cédric. *Les Procédés de déréalisation dans les récits de Julien Gracq*, thèse de doctorat de l'Université McGill, Montréal, 2002.

LE SCANFF, Yvon. « L'espace dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », dans Marianne LORENZI (dir.), *Julien Gracq, les dernières fictions*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 40-57.

LIOURE, Michel. « Vision de la guerre dans l'œuvre de Gracq », dans Catherine MILKOVITCH-RIOUX et Robert PICKERING (dir.), *Écrire la guerre. Actes du colloque de l'Université Blaise-Pascal, 12-14 novembre 1998*, Clermond-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, p. 319-328.

MAROT, Patrick. « Après le roman », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 5-8.

—. « "*Fines transcendam*" : de la transgression à la frontière dans l'œuvre de Gracq », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions de l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 191-240.

—. « Flottements d'état civil », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions de l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 5-10.

—. *La Forme du passé : écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Caen, Lettres modernes Minard, 1999.

— « Tension narrative et réversibilité dans *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un Balcon en forêt", "La Presqu'île"*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 25-54.

— « Un adieu à la fiction? », *Roman 20-50*, « *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* de Julien Gracq », no 16, décembre 1993, p. 139-149.

— « *Un balcon en forêt, La Presqu'île*, un tournant dans l'écriture », dans Marianne LORENZI (dir.), *Julien Gracq, les dernières fictions*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 11-39.

MENOU, Hervé. « Regards sur l'horizon – distances lointaines – *Un balcon en forêt*, "La Presqu'île" », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 131-160.

MONBALLIN, Michèle. *Gracq : création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck, 1987.

— « Relecture des premières pages d'*Un balcon en forêt* », dans Frank WAGNER (dir.), *Lectures de Julien Gracq : Un balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 69-80.

— « Romans et fragments paysagers : de quelques modulations de l'"enceinte fermée" », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions de l'écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 11-26.

— « *Un balcon en forêt*, quelques aspects des décrochages du réel », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 55-79.

MURAT, Michel. *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004.

— « L'Envers de la littérature contemporaine », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 5. Les dernières fictions : "Un balcon en forêt", "La Presqu'île"*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 9-24.

NAGAI, Atsuko. « Remarques sur l'abandon de l'écriture romanesque par Gracq. "Succession" et "surgissement" », *Études de langue et littérature françaises*, no 72, mars 1998, p. 169-182.

NOËL, Mireille. *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000.

PEYRONIE, André. *Un balcon en forêt de Julien Gracq : les guetteurs de l'apocalypse*, Paris, Lettres modernes Minard, 2007.

RANNOUX, Catherine. « Figures de la dissonance dans *Un balcon en forêt* », *Méthode*, no 13, 2007, p. 307-317.

SAMARINEANU, Diana. « Valences de la clairière dans *Un balcon en forêt* de Julien Gracq », *Studies on Lucette Desvignes and the Twentieth Century*, no 13, 2003, p. 185-196.

VIART, Dominique. « La Poétique des signes dans *Un balcon en forêt* », *Roman 20-50*, « *Un balcon en forêt* et *La Presqu'île* de Julien Gracq », no 16, décembre 1993, p. 17-34.

VIGNES-MOTTET, Sylvie. « Des “géographies imaginaires” à la “mythologie routière” dans l’écriture de Julien Gracq : écarts et échos », dans Patrick MAROT (dir.), *Julien Gracq 6. Les tensions de l’écriture : adieu au romanesque, persistance de la fiction*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 51-72.

WHITESIDE, Anna Susan. *Analyse structurale et stylistique du thème de l’attente dans l’œuvre romanesque de Gracq*, thèse de doctorat de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, 1972.

CORPUS THÉORIQUE SUR LE ROMAN ET SON HISTOIRE

ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau roman*, Paris, Ellipses, 1996.

BAKHTINE, Mikhaïl. « Récit épique et roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, collection « Tel », p. 439-473.

BARRÈRE, Jean-Bertrand. *La Cure d’amaigrissement du roman*, Paris, Michel, 1964.

COMBE, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

DAUNAIS, Isabelle. *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, et Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

—. *Les Grandes Disparitions : essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008.

—. « Présentation », dans *Études françaises*, « Le personnage de roman », vol. XLI, no 1, 2005, p. 5-7.

DUGAST-PORTES, Francine. *Le Nouveau roman : une césure dans l’histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001.

- FAYE, Éric. *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, collection « Poétique ».
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GIRARD, René. « Où va le roman », *The French Review*, vol. XXX, no 3, janvier 1957, p. 201-206.
- GODARD, Henri. *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006.
- GOSSELIN, Katerine. « Le Nouveau Roman devant le roman », dans Isabelle DAUNAS (dir.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 103-128.
- KUNDERA, Milan. *L'Art du roman : essai*, Paris, Gallimard, 1986, collection « Folio ».
- . *Le Rideau : essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, collection « Folio ».
- . *Les Testaments trahis : essai*, Paris, Gallimard, 1993, collection « Folio ».
- LUKÁCS, Georg. *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2005, collection « Tel ».
- PAVEL, Thomas. *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, collection « NRF Essais ».
- RABATÉ, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- RAIMOND, Michel. *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, collection « Folio Essais ».
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, collection « Tel ».
- THIBAUDET, « Le style de Flaubert », dans *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, collection « NRF », p. 221-285.
- WOLF, Nelly. *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.
- ZÉRAFFA, Michel. *Personne et personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Paris, Klincksieck, 1971.

AUTRES ŒUVRES CONSULTÉES

BECKETT, Samuel. *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951.

GIONO, Jean. *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990.

KAFKA, Franz. *Le Château*, Paris, Garnier-Flammarion, 1984.

— . *Le Procès*, Paris, Librairie générale française, 2001, collection « Le Livre de poche ».

MANN, Thomas. *La Montagne magique*, traduction de Maurice Betz, Paris, Fayard, 1931, collection « Le Livre de poche ».

MAURIAC, François. *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Buchet/Chastel, 1994.

STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, 2003, collection « Folio classique ».